УМБЕРТО ЭКО

ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

ФОРМА И НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ
В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭТИКЕ

SYMPOSIUM

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Умберто Эко едва ли не первым обратил внимание на феномен «открытого произведения», в котором «воспринимающая сторона» становится подлинным соавтором. Описание этого феномена — с приведением множества примеров из различных областей искусства и науки — и дается в работе знаменитого итальянского ученого, сочтенной критиками сразу по ее выходе революционной. Книга подготовлена на основе наиболее полного итальянского издания, снабженного предисловиями автора, в которых раскрываются причины создания работы и прослеживается ее судьба в европейском интеллектуальном мире.

- Открытое произведение
  - Предисловие ко второму изданию
  - 1. ПОЭТИКА ОТКРЫТОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
  - 2. АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА
    -
    - КРОЧЕ И ДЬЮИ
    - АНАЛИЗ ТРЕХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ
      -
      - 1. Предложения реферативной функции
      - 2. Предложения суггестивной функции
      - 3. Направленное внушение
    - ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СТИМУЛ
      -
      - ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ И ДВА ВИДА «ОТКРЫТОСТИ»
  - 3. ОТКРЫТОСТЬ, ИНФОРМАЦИЯ, КОММУНИКАЦИЯ
    -
    - I. ТЕОРИЯ ИНФОРМАЦИИ
      -
      - Понятие информации в теории Винера
      - Различие между значением и информацией
      - Смысл и информация в поэтическом сообщении
      - Передача информации
    - II. ПОЭТИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ИНФОРМАЦИЯ
      -
      - Соотнесение теории информации с музыкальной речью
      - Информация, порядок и

- неупорядоченность
- Примечание 1966 г
- III. ИНФОРМАЦИЯ И ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАНСАКЦИЯ
-
- Трансакция и открытость
- Информация и восприятие
- 4. ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
-
- ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА
- ОТКРЫТОСТЬ И ИНФОРМАЦИЯ
- ФОРМА И ОТКРЫТОСТЬ
- 5. СЛУЧАЙНОСТЬ И СЮЖЕТ
- Телевидение и эстетика
- ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ ПРЯМОЙ ТРАНСЛЯЦИИ
- СВОБОДА СОБЫТИЙ И ДЕТЕРМИНИЗМ ПРИВЫЧКИ
- 6. ДЗЭН И ЗАПАД
- 7. О СПОСОБЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ КАК ОТРАЖЕНИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ
- Примечания

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19

○ 20

Открытое произведение

Предисловие ко второму изданию

Энгр упорядочил покой, а я хотел бы упорядочить движение.

Клее

Формальные отношения в произведении и между различными произведениями составляют порядок, метафору вселенной.

Фоссийон

Очерки, включенные в эту книгу, родились из доклада «Проблема открытого произведения», прочитанного на XII Международном философском конгрессе в 1958 г. В 1962 г. они появились под заголовком «Открытое произведение». В том издании они были дополнены обстоятельным исследованием, посвященным поэтике Джойса, где автор, исходя из собственных соображений, пытался проследить развитие художника, в творчестве которого замысел открытого произведения совершенно ясно обозначает (на уровне изысканий в области оперативных структур) целое приключение, переживаемое культурой, решение идеологической проблемы, смерть одного нравственного и философского мира и рождение другого. Теперь это исследование опубликовано отдельно под заголовком «Поэтика Джойса», и таким образом, настоящий том включает в себя только теоретические работы на упомянутую тему, составляющие единое целое. Однако мы добавили сюда пространный очерк («О способе формообразования как отражении реальности»), появившийся в пятом номере «Menabo» через несколько месяцев после публикации «Открытого произведения» и, следовательно, написанный в русле той же самой плодотворной дискуссии. Таким образом, этот очерк по праву находится в «Открытом произведении», потому что, как и другие очерки этого сборника, он вызвал в Италии бурные споры, которые сегодня показались бы бессмысленными, причем не столько потому, что эти очерки устарели, сколько потому, что обрела молодость итальянская культура.

Если бы нам пришлось в немногих словах дать представление о предмете настоящих исследований, мы сослались бы на понятие, теперь уже вошедшее во многие современные эстетики:

произведение искусства — это принципиально неоднозначное сообщение, множественность означаемых, которые сосуществуют в одном означающем. Это характерно для любого художественного произведения, что мы и стремимся доказать в нашем втором очерке («Анализ поэтического языка»), но тема первого очерка и последующих сводится к тому, что такая многозначность становится (в современных поэтиках) одной из ясно определенных установок автора, задачей, которую надо осуществить прежде прочих, согласно тем свойствам произведений, для характеристики которых нам показалось уместным использовать понятия, взятые из теории информации.

Поскольку нередко для того, чтобы осуществить эту задачу, современные художники обращаются к идеалам неформальности, неупорядоченности, случайности, неопределенности результатов, мы также попытались поставить проблему диалектической связи между «формой» и «открытостью», то есть установить, в каких пределах то или иное произведение может быть максимально многозначным и зависеть от деятельного вмешательства человека, который его воспринимает, не переставая, однако, быть «произведением». При этом под «произведением» мы понимаем объект, наделенный определенными структурными свойствами, которые допускают, но в то же время координируют чередование истолкований, смещение перспектив.

Однако как раз для того, чтобы понять, какова природа той многозначности, к которой стремятся современные поэтики, нам в этих очерках пришлось наметить еще один ракурс исследования, в некоторых отношениях приобретший первостепенную значимость: мы попытались выяснить, каким образом оперативные программы искусства соотносятся с программами, разработанными в области современного научного исследования. Иными словами, мы попытались выяснить, каким образом определенное представление о произведении находится в связи с современными научными методами или в явной зависимости от них, особенно в психологии или логике.

Представляя первое издание этой книги, мы сочли уместным синтезировать эту проблему в ряде формул, имевших явно метафорическую окраску. Мы писали так: «Единая тема этих исследований — реакция искусства и его творцов (формальных структур и поэтических программ, им предшествующих) на Случай, Неопределенное,

Вероятное, Двусмысленное, Поливалентное… В общем, мы исследуем различные моменты, в которых современному искусству приходится считаться с Неупорядоченностью, которая не является слепым и неисправимым беспорядком, отметанием

всякой упорядочивающей возможности, но представляет собой плодотворный беспорядок, позитивность которого показала нам современная культура: разрушение традиционного Порядка, который западный человек считал неизменным и отождествлял с объективным строением мира… Теперь, поскольку это понятие, развивавшееся, хотя и не без проблем, в течение целого века, вылилось в пересмотр методики, в установление историцистских диалектических соотношений, в гипотезы неопределенности, статистической вероятности, временных и изменчивых экспликативных моделей, искусству осталось лишь принять эту ситуацию и попытаться (в чем и заключается его призвание) выработать для нее форму».

Но надо признать, что в столь деликатном вопросе, как соотношение между различными научными отраслями, вопросе «аналогий» между различными оперативными приемами, метафора, несмотря на всяческие предосторожности, рискует быть понята как метафизика. Поэтому мы считаем полезным более основательно и четко определить: 1) какова сфера нашего исследования; 2) какое значение имеет понятие *открытого произведения;* 3) что мы имеем в виду, когда говорим о «структуре открытого произведения» и сравниваем эту структуру со структурой других культурных феноменов; 4) наконец, останется ли такое исследование единичным или предварит дальнейшие поиски соотношений.

1. Прежде всего надо отметить, что данные очерки являются не столько очерками теоретической эстетики (они не разрабатывают, но скорее предполагают ряд определений искусства и эстетических ценностей), сколько представляют собой очерки истории культуры или, точнее, истории различных поэтик. В них мы стремимся высветить определенный, настоящий момент в истории западной культуры, выбирая в качестве отправной точки и подхода (approach) поэтику открытого произведения. Что мы понимаем под «поэтикой»? Целое направление, начиная русскими формалистами и кончая современными потомками пражских структуралистов, понимает под «поэтикой» исследование лингвистических структур литературного произведения. В своем *Premiere Leęon du Cours Poetique* Валери, распространяя этот термин на все виды искусства, говорил об исследовании художественного делания, того poein, «которое завершается созданием какого — либо произведения», о «действии, которое совершает», о характере того акта производства, который направлен на создание предмета с учетом будущего акта его потребления.

Мы понимаем «поэтику» в более классическом смысле: не как

систему ограничивающих правил (Ars *Poetica* как абсолютная норма), а как оперативную программу, которую художник раз за разом себе намечает, как замысел произведения, которым явно или подспудно руководствуется. Явно или подспудно: в действительности исследование поэтики (а также история поэтики и, следовательно, история культуры с точки зрения поэтики) основывается или на вполне однозначных заявлениях художника (например, *Art poetique* Верлена или предисловие к *Пьеру и Жану* Мопассана), или на анализе структур произведения, таким образом, чтобы, постигая способ его создания, прийти к определенному выводу о том, как автор хотел его создать. Следовательно, ясно, что в нашем значении понятие «поэтики» как проекта формирования или структурирования произведения охватывает и первую из двух приведенных ипостасей: исследование изначального замысла углубляется благодаря анализу окончательно сложившихся структур художественного произведения, воспринимаемых как свидетельство оперативного замысла, как его следы. При подобном методе исследования невозможно не замечать разницы между замыслом и результатом (в произведении сосуществуют первоначальный замысел и окончательный результат, даже если одно с другим не совпадает), и тут вновь заявляет о себе и то значение, которое вкладывал в этот термин Валери.

С другой стороны, в данном случае исследование поэтики занимает нас не потому, что мы хотим выяснить, насколько соответствует произведение своему первоначальному замыслу: это дело критики. Нам интересно выявить различные замыслы, разные художественные принципы, чтобы через них пролить свет (даже если на их основе были созданы произведения неудачные или спорные с эстетической точки зрения) на определенный этап истории культуры, хотя, разумеется, в большинстве случаев проще разбирать какую — либо поэтику, обращаясь к произведениям, которые, на наш взгляд, полностью воплотили ее установки.

2. Понятие «открытого произведения» не имеет аксиологического значения. В этих очерках мы не стремимся к тому (кое — кто так и понял их, а потом виртуозно доказал неправомочность подобного тезиса), чтобы разделить произведения искусства на значимые («открытые») и незначительные, устаревшие, плохие («закрытые»); мы считаем, что мы в достаточной мере показали: открытость, понимаемая как принципиальная неоднозначность художественного сообщения, характерна для любого произведения в любое время. Некоторым художниками и романистам, которые, прочитав эту книгу,

показывали нам свои произведения и спрашивали, «открытые» ли они, мы были вынуждены с явным полемическим преувеличением ответить, что никогда не видели «открытых произведений» и что в действительности они, вероятно, не существуют. Этим парадоксом мы хотели сказать, что понятие «открытого произведения» не является категорией критики, *но представляет собой гипотетическую модель,* пусть даже разработанную путем анализа широкого конкретного материала, крайне полезную для того, чтобы, с помощью гибкой и подвижной формулы, указать, в каком направлении развивается современное искусство.

Иными словами, на феномен открытого произведения мы могли бы указать как на то, что Ригль называл словом Kunstwollen, а Эрвин Панофский еще лучше (освобождая это понятие от некоторых следов идеализма) определяет как «последний и окончательный смысл, обнаруживаемый в различных художественных феноменах независимо от сознательных решений и психологических установок автора», добавляя, что такое понятие указывает не столько на то, как художественные проблемы *решаются,* сколько на то, как они *ставятся.* В более эмпирическом смысле мы можем сказать, что речь идет о пояснительной категории, выработанной для того, чтобы проиллюстрировать тенденцию, характерную для различных видов поэтики. Следовательно, поскольку речь идет об оперативной тенденции, она может принимать самые различные облики, встречаться в многочисленных идеологических контекстах, заявляя о себе более или менее явно, — и таким образом, для того, чтобы ее выявить, пришлось превратить ее в жесткую абстракцию, которая как таковая конкретно нигде не обнаруживается. Такая абстракция как раз и является *моделью открытого произведения.*

Говоря «модель», мы предполагаем определенный ход рассуждений и методологическое решение. Вспоминая ответ, данный Леви — Строссом Гурвичу, скажем, что к модели мы обращаемся только в той мере, в какой ею можно управлять: она представляет собой оперативный рабочий прием. Модель разрабатывается для того, чтобы указать общую форму в различных феноменах. Мы воспринимаем открытое произведение как модель, и это означает, что, с нашей точки зрения, в различных способах оперирования можно выявить некую единую оперативную тенденцию, тенденцию создавать произведения, которые, с точки зрения их потребления, представляют некоторые структурные сходства. Именно потому, что она абстрактна, данная модель воспринимается как соотносимая с различными произведениями, которые в других отношениях (на уровне

идеологии, использованного материала, художественного «жанра», в котором автор творит; характера призыва, обращенного к потребителю) остаются весьма различными. Кое — кого возмутил тот факт, что мы предлагаем применять разработанную модель открытого произведения как к неформальной живописи, так и к драматургии Брехта. Показалось невозможным, чтобы призыв к чистому наслаждению формой, материалом имел какое — то сходство с «ангажированным» призывом к рациональному обсуждению политических проблем. В данном случае просто не поняли, что, например, анализ неформальной картины направлен только на то, чтобы выявить определенный тип отношения между произведением и его потребителем, момент диалектической связи между структурой объекта как фиксированной системой отношений и реакцией потребителя, выраженной в свободном внедрении в систему и активном перифразировании этой же системы. И, излагая эти наблюдения, мы с удовольствием процитируем интервью Ролана Барта журналу «Tel Quel», в котором он блестяще определяет наличие этого типичного отношения в драмах Брехта. «Связывая театр значения с политической мыслью, Брехт, в то же самое время, если можно так выразиться, утверждал общий смысл, но не давал ему конкретного наполнения. Конечно, его театр идеологичен более откровенно, чем многие другие: он однозначно высказывается о природе, труде, расизме, фашизме, истории, войне, отчуждении, но все — таки это театр сознания, а не действия, постановки проблемы, а не ответа на нее, и, как все языки литературы, он служит для того, чтобы обозначать, не действовать; все пьесы Брехта завершаются скрытым призывом «Ищите выход», обращенным к зрителю во имя той расшифровки, того прояснения смысла, к какому подводит его вся фактура спектакля… роль системы здесь заключается не в том, чтобы передать некое положительное сообщение (это не театр означаемых), а в том, чтобы дать понять, что мир есть объект, который надо расшифровать (театр означающих)».

В этой книге мы разрабатываем модель открытого произведения, опираясь не столько на произведения, похожие на драмы Брехта, сколько на такие, в которых формальное изощрение структур, обращенных на самое себя, выражено более явно и решительно, и это объясняется тем, что в таких произведениях модель просматривалась яснее. А еще тем, что пример драматургии Брехта все еще остается почти единственным примером открытого произведения, разрешающегося в конкретный идеологический призыв, или, лучше сказать, единственным ясным примером идеологического

призыва, разрешающегося в открытое произведение и, следовательно, способного перевести новое видение мира не только на язык содержаний, но и на язык коммуникативных структур.

3. Гипотезу о наличии постоянной модели оказалось возможным выдвинуть исходя из того факта, что, как нам представляется, отношение производство — произведение — пользование в различных случаях имеет сходную структуру. Наверное, надо лучше пояснить, какой смысл хотим мы вложить в понятие «структура открытого произведения», так как термин «структура» сам по себе недостаточно определен и используется (даже в этой книге) в самых разных своих значениях. Мы будем говорить о произведении как о «форме», то есть как об органическом целом, рождающемся из слияния различных уровней предшествующего опыта (идеи, эмоции, оперативные установки, материал, модули организации, темы, сюжеты, готовые стилемы и акты авторской фантазии). Форма — это завершенное произведение, конечная точка производства и исходная точка потребления, рецепции, которая — в процессе своего развития — всегда, с каждым разом, вселяет новую жизнь в исходную форму, рассматривая ее под различными углами зрения.

Однако иногда в качестве синонима «формы» мы будем использовать термин «структура», хотя надо отметить, что структура является формой не как конкретный объект, а как система отношений на различных уровнях (семантическом, синтаксическом, физическом, эмотивном; уровне тем и уровне идеологических содержаний, уровне структурных отношений и структурированного ответа, даваемого реципиентом, и так далее). Таким образом, мы будем говорить не о форме, а о структуре тогда, когда, говоря об объекте, захотим пролить свет не на его индивидуальную физическую природу, а на его способность подвергаться анализу, распадаться на отношения, чтобы тем самым выделить среди них тип связи с потребителем, отраженный в абстрактной модели открытого произведения.

Однако мы сводим форму к системе отношений как раз для того, чтобы выявить всеобщность и перемещаемость этой системы, то есть для того, чтобы показать в отдельном объекте присутствие «структуры», которая роднит его с другими объектами. Мы как бы «развоплощаем» объект, чтобы сначала увидеть его структурный «скелет», а затем определить те связи, которые являются общими и для других «скелетов». В конечном счете, подлинной «структурой» произведения является то, что объединяет его с другими произведениями; то именно, что

выявляется *моделью*. Таким образом, «структурой открытого произведения» будет не отдельно взятая структура тех или иных произведений, а общая модель (о которой мы уже говорили), описывающая не просто группу произведений, а *группу произведений постольку, поскольку они поставлены в определенное отношение с реципиентами*.

В заключение отметим два момента:

А) Модель открытого произведения воспроизводит не предполагаемую объективную

структуру произведения, а структуру отношения к нему потребителя; форма поддается описанию только в той мере, в какой она порождает порядок своих собственных истолкований, и вполне ясно, что действуя согласно данному постулату мы отходим от строгого объективизма, характерного для ортодоксальных структуралистских течений, которые считают возможным анализировать только означающие формы, не принимая во внимание изменчивую игру означаемых, какую разворачивает перед нами история. Если структурализм претендует на то, что может анализировать и описывать произведение искусства как «кристалл», как чистую означающую структуру, вне истории ее истолкований, тогда прав Леви — Стросс в своей полемике с *Открытым произведением* (например, в интервью, которое ученый дал Паоло Карузо для «Paese Sera — Libri» 20 января 1967 г.): наше исследование не имеет ничего общего со структурализмом.

Но возможно ли так решительно пренебречь нашим положением истолкователей, помещенных в исторический процесс, и рассматривать произведение как кристалл? Когда Леви — Стросс и Якобсон анализируют *Кошек* Бодлера, выявляют ли они структуру, находящуюся за пределами всех ее возможных прочтений, или, напротив, предлагают ее вариант, возможный только сегодня, в свете культурных завоеваний нашего века? На этом сомнении и основывается все *Открытое произведение*.

Б) Модель открытого произведения, полученная таким образом, является абсолютно теоретической и существует независимо от действительного наличия произведений, которые можно было бы определить как «открытые».

После этих предпосылок нам остается повторить, что, когда мы говорим о структурном сходстве между различными произведениями (в нашем случае о сходстве с точки зрения структурных модальностей, дающих возможность многозначного восприятия), это не значит, что мы считаем, будто существуют некие объективные факты, обнаруживающие сходные признаки. Это означает, что перед лицом всего многообразия сообщений

нам кажется возможным и полезным определить каждое из них, используя одни и те же инструменты и затем сводя их к сходным параметрам. Это уточнение надо сделать для того, чтобы пояснить второй момент. Мы говорили о структуре объекта (в данном случае произведения искусства) и равным образом уже касались структуры действия и процесса, будь то действие, направленное на создание произведения (и замысел поэтики, которая его определяет), или исследовательское действие ученого, которое приводит к появлению тех или иных определений, гипотетических объектов, различных видов реальности, воспринимаемых, по меньшей мере, временно, как определенные и стабильные. В этом смысле мы говорили об открытом произведении как об эпистемологической метафоре (тоже, естественно, используя метафору): поэтика открытого произведения обнаруживает структурные признаки, сходные с другими операциями в области культуры, направленными на то, чтобы прояснить какие — либо природные явления или логические процессы. Для того, чтобы выявить эти структурные сходства, мы сводим операции поэтики к определенной модели (проект открытого произведения), дабы тем самым выяснить, имеет ли она признаки, сходные с другими исследовательскими моделями, с моделями логической организации, с моделями тех или иных процессов восприятия. Следовательно, если мы устанавливаем, что современный художник, создавая свое произведение, предполагает, что отношение между этим произведением, им самим и потребителем не будет однозначным (подобно тому, что предвидит ученый в отношениях между фактом, который он описывает, и самим описанием или между его представлением о вселенной и другими возможными ракурсами ее восприятия), это вовсе не означает, что мы хотим любой ценой отыскать глубокое, субстанциальное единство между предполагаемыми формами искусства и предполагаемой формой реальности. Это означает, что надо установить, нельзя ли, для того, чтобы определить оба отношения (если мы определяем оба объекта, участвующие в этих отношениях), использовать сходные средства определения. И не случилось ли так, что инстинктивно или не вполне осознанно это уже происходило? Результатом является не раскрытие природы вещей, а прояснение культурной ситуации в том действии, в котором обозначаются связи (требующие углубления) между различными отраслями знания и видами человеческой деятельности.

В любом случае надо отметить, что наши очерки вовсе не притязают на то, чтобы дать какие — то окончательные модели,

позволяющие провести некое строгое исследование (как, например, в тех работах, где проводится сравнение между социальными и лингвистическими структурами). Когда писались эти очерки, мы не в полной мере представляли себе все возможности, скрытые в том методе, какой мы сегодня излагаем. Тем не менее мы считаем, что эти очерки могут указать направление, в котором мы или кто — либо другой может действовать сходным образом. Мы считаем, что следуя этой направляющей линии можно опровергнуть возражения, согласно которым любое сравнение между методами искусства и методами науки представляет собой безосновательную аналогию.

Нередко категории, разработанные наукой, довольно свободно переносятся в другие контексты (нравственный, эстетический, метафизический и так далее), и ученые сделали очень хорошо, предупредив, что данные категории представляют собой орудия чисто «домашние», кустарные, для внутреннего потребления, действенные только в их весьма узкой сфере. Но, помня об этом, мы считаем, что заняли бы чересчур уж стерильную позицию, если бы не попытались поставить вопрос: не существует ли между различными культурными подходами некое единство «поведения». Стремясь установить это единство, мы, с одной стороны, выяснили бы, до какой степени может быть однородной культура, а с другой, попытались бы на междисциплинарной основе, на уровне культурных поведенческих структур, реализовать то единство знания, которое на метафизическом уровне оказалось иллюзорным, но которое тем не менее все время пытаются осуществить, чтобы сделать однородными и открытыми друг для друга наши рассуждения о мире. Как это можно осуществить: через определение универсальных структур или через выработку метаязыка? Нельзя сказать, что наше исследование никак не связано с решением этой проблемы, но ясно, что оно этим не исчерпывается. Такие исследования проводятся как раз для того, чтобы однажды можно было собрать воедино все полезные элементы и решить проблему.

4. А теперь коснемся последнего вопроса — о пределах наших рассуждений. Можем ли мы сказать, что, разрабатывая понятие открытого произведения, мы тем самым даем ответ на все вопросы, касающиеся природы и функции современного искусства или искусства вообще? Конечно нет. Но если мы ограничим их очень частной проблемой активного восприятия произведения, не будет ли это означать, что проблематика искусства сведется к неким бесплодным рассуждениям о формальных структурах, а в тени останутся его отношения к истории, конкретная ситуация, те ценности, которые в большей

степени нас занимают? Наверное, это покажется невозможным, но именно такое соображение было воспринято как основное. Это кажется невозможным, потому что никто, например, не стал бы упрекать энтомолога за то, что он слишком долго анализирует характер полета пчелы, не бросаясь изучать ее онтогенез, филогенез, способность давать мед, а быть может, и ту роль, которую производство меда играет в мировой экономике. С другой стороны, верно и то, что произведение искусства — не насекомое, и его связи с миром истории не являются второстепенными или случайными, но определяют это произведение таким образом, что, наверное, было бы рискованно сводить его к абстрактной игре коммуникативных структур и равновесных отношений, в которых означаемые, ссылки на историю, а также прагматическая действенность рассматриваются только как элементы отношения, эмблемы среди прочих эмблем, как неизвестные величины какого — то уравнения. Здесь снова становится актуальным спор о законности синхронического исследования, которое предшествует диахроническому и отвлекается от него.

Многих не удовлетворил наш постулат, согласно которому описание коммуникативных структур может быть лишь первым шагом, необходимым во всяком исследовании, впоследствии намеревающемся связать их с более широким культурным фоном, представить произведение как факт, включенный в историю. Тем не менее, в конечном счете, после всех возможных дополнений, мы все — таки не считаем возможным отстаивать какой — либо другой тезис, который может обернуться импровизацией, великодушным желанием тотчас все объяснить и объяснить плохо.

Противопоставление процесса и структуры представляет собой достаточно широко обсуждаемую проблему: как отмечает Леви — Стросс, при исследовании социальных групп «нужно было дожидаться антропологов, чтобы выявить, что социальные феномены подчиняются структурной упорядоченности. Причина проста: дело в том, что структуры открываются только стороннему наблюдению».

Скажем от себя, что в эстетике (поскольку отношение между истолкователем и произведением всегда было изменчивым) это заметили гораздо раньше. Никто не сомневается в том, что искусство представляет собой способ структурирования определенного материала (понимая под материалом саму личность художника, историю, язык, традицию, конкретную тему, представление о форме, мир идеологии): зато всегда говорят (и всегда в этом сомневаются), что искусство может говорить о мире

и реагировать на историю, которая его порождает, истолковывать ее, судить о ней, вынашивать в ней какие — то замыслы — только через этот способ создания формы, в то время как только рассматривая произведение как определенный способ формообразования (ставший способом его бытия в сформированном виде благодаря тому способу, которым мы, истолковывая его, его же формируем) мы можем через его конкретный облик воссоздать историю, которая его породила.

Идеологический мир Брехта родствен идеологическому миру многих других людей, с которыми нас могут связывать одинаковые политические взгляды, похожие друг на друга установки к действию, но он становится универсумом Брехта только когда складывается как вид театральной коммуникации, обретающей свои собственные признаки, наделенные точными структурными характеристиками. Только при таком условии он становится чем — то большим, чем тот изначальный идеологический мир, становится способом его оценки и возможностью сделать его наглядным, позволяет понять его даже тому, кто не разделяет его установок, показывает те его возможности и то богатство, каких теоретик в своем исследовании не касается; лучше сказать, именно благодаря той структуре, которую он принимает, этот мир призывает нас к сотрудничеству, обогащающему его. Разрешившийся в некий способ формообразования и воспринимаемый именно так, он не скрывает от нас и всего остального: дает нам ключ, позволяющий войти в него — или через сопереживание, или через критическое исследование. Но надо пройти через уровень структурных значений. Как подчеркивали Якобсон и Тынянов, возражая против чрезмерной узости и скованности первого русского формализма, «история литературы глубинным образом связана с другими историческими «рядами». Каждый из этих рядов характеризуется своими собственными структурными законами. Не исследуя этих законов невозможно установить связи между литературными рядами и другими совокупностями культурных феноменов. Исследовать систему систем, игнорируя внутренние законы каждой отдельной системы, значит совершать грубую методологическую ошибку».

Ясно, что из такой позиции берет начало диалектика: если мы исследуем произведения искусства в свете характерных для них структурных законов, это не означает, что мы отказываемся от выработки «системы систем», и потому можно было бы сказать, что обращение к исследованию структур произведения, к сравнительному анализу структурных моделей различных областей знания представляет собой первый ответственный

призыв к более сложному исследованию исторического толка.

Разумеется, различные культурные универсумы рождаются в том или ином историко — экономическом контексте, и было бы довольно трудно до конца их постичь без связи с последним: один из самых плодотворных уроков марксизма заключается в призыве к обнаружению связи между базисом и надстройкой, которая, разумеется, понимается как связь диалектическая, а не как однозначно детерминированное отношение. Но произведение искусства, так же, как научный методологический проект и философская система, не соотносится с историческим контекстом непосредственно, если, конечно, не прибегать к удручающим биографическим отсылкам (такой — то художник родился в такой — то среде или живет за счет такой — то среды, и поэтому его искусство отражает ее жизнь и интересы). Произведение искусства или система мысли определяются сложной сетью влияний, большая часть которых проявляется на том самом уровне, частью которого является само это произведение или система; внутренний мир поэта складывается под влиянием стилистической традиции творчества предшествующих поэтов в той же, а может, даже в большей степени, чем под влиянием тех исторических обстоятельств, под которые подстраивается его идеология, и через стилистические влияния он усваивает, вместе с определенным способом создавать форму, определенный взгляд на мир. Произведение, которое он создаст, будет иметь тончайшие связи с тем самым историческим моментом, сможет выразить следующую фазу общего развития контекста или же отразить глубинные уровни той фазы, в которой живет художник, те уровни, которые его современники еще не видят так ясно, как он. Но если говорить о том, чтобы обнаружить через данный способ формирования структур все связи произведения с тем временем, когда оно возникло, а также с прошлым и с будущим, то непосредственное историческое исследование сможет дать только приблизительные результаты. Только в процессе сравнения этого modus operandi с другими культурными установками эпохи (или различных эпох, в смысле расхождений, которые, пользуясь марксистской терминологией, мы можем назвать «неравномерностью развития»), только в процессе выявления среди них тех общих элементов, которые можно свести к одним и тем же описательным категориям, обозначится направление, следуя которому, дальнейшее историческое исследование должно будет определить более глубокие и четкие связи, лежащие в основе сходств, обозначенных ранее. По большому счету, в том случае, когда (как в нашем) область исследования представляет собой период, судьями и

порождением которого мы в одно и то же время являемся, игра отношений между культурными феноменами и историческим контекстом оказывается еще более запутанной. Каждый раз. когда, в полемическом задоре или повинуясь догме жесткости, мы пытаемся навязать какое — то непосредственное отношение, мы мистифицируем историческую реальность, которая всегда оказывается более богатой и тонкой, чем мы ее делаем. Поэтому упрощение, возникающее из описания, осуществляемого с точки зрения структурных моделей, не означает сокрытия реальности: оно представляет собой первый шаг в ее понимании. Здесь, на более эмпирическом уровне, устанавливается связь, все еще проблематичная, между формальной и диалектической логикой (таким, в конечном счете, нам представляется смысл столь многих нынешних дискуссий по поводу диахронической и синхронической методологии). Мы убеждены в том, что оба универсума воссоздаваемы, что в какой — то мере, хотим мы этого или нет, историческое сознание оказывает свое воздействие в любом исследовании формальных конфигураций тех или иных феноменов, и что оно будет воздействовать и в дальнейшем, когда в научный обиход будут введены формальные модели, разработанные в ходе более широкого исторического дискурса, и ряд уточнений, быть может, заставит нас переработать саму изначальную модель.

Таким образом, если мы сосредоточиваем внимание на отношении произведение — потребитель в том его виде, в каком оно вырисовывается в поэтике открытого произведения, это не означает, что мы сводим наш подход к искусству к чистой техницистской игре, как многим хотелось бы это представить. Наш подход — просто один из многих подходов, определяемый спецификой нашего исследования, направленный на то, чтобы собрать и упорядочить элементы, необходимые для разговора о том историческом моменте, в котором мы живем.

Первый намек на возможность развития в этом направлении мы даем в последнем очерке этого сборника («О способе формообразования как отражении реальности»), где дискурс, направляемый лингвистическими формами произведения, рассматривается как отражение более широкого идеологического дискурса, который проходит через языковые формы и который можно понять только в том случае, если сначала проводится анализ языковых форм как таковых, как некоего автономного «ряда».

В заключение хочу упомянуть, что исследования природы открытого произведения были начаты в ходе наблюдений за музыкальными опытами Лучано Берио и обсуждения проблем

новой музыки с ним самим, Анри Пуссером и Андре Букурешлиевым, что обращение к теории информации стало возможным благодаря помощи Г. Б. Дзордзолли, который руководил моими движениями в этой столь специфической области, и что Франсуа Валь помогал мне, вдохновлял меня и давал мне советы, когда я перерабатывал французский перевод, в результате чего многие страницы были переписаны, и потому второе издание частично отличается от первого.

По поводу очерка «О способе формообразования» должен упомянуть, что он был написан под воздействием (родившимся, как всегда, из полного противоречий сотрудничества, оживленной дружеской полемики) Элио Витторини, который в ту пору как раз открывал в пятом номере «Menabo» новую фазу своей дискуссии по вопросам культуры.

И наконец, по цитатам и косвенным ссылкам читатель поймет, насколько я обязан теории формообразования Л. Парейсона; я не смог бы прийти к понятию «открытого произведения» без его анализа понятия интерпретации, даже если за философскую картину, в которую я потом включил эти разработки, ответственность несу только я.

(1967)

1. ПОЭТИКА ОТКРЫТОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Среди последних произведений инструментальной музыки можно отметить некоторые сочинения, имеющие одну общую особенность: исполнителю предоставляется необычайная свобода исполнения, когда он не только может понимать указания композитора в соответствии со своим восприятием (как это происходит тогда, когда мы имеем дело с традиционной музыкой), но просто обязан влиять на форму сочинения, нередко актом творческой импровизации определяя длительность нот или последовательность звуков. Назовем несколько самых известных примеров: 1) в своей Одиннадцатой пьесе для фортепьяно *(Klavierstuck XI*) Карлхайнц Штокхаузен на одном большом листе предлагает исполнителю ряд музыкальных групп, предоставляя ему возможность сначала выбрать исходную, а потом постепенно определять, какую именно группу он присоединит к предыдущей; при таком исполнении свобода исполнителя обусловлена «комбинаторной» структурой пьесы, дающей ему возможность самостоятельно «выстраивать» последовательность музыкальных фраз; 2) в *Секвенции для одинокой флейты* Лучано Берио исполнитель получает партию, которая представляет собой музыкальную ткань, где определены последовательность и интенсивность звуков, однако продолжительность звучания каждой ноты зависит от того, какое значение придаст ей исполнитель в контексте того неизменного пространственного объема, который соответствует столь же неизменным ударам метронома; 3) по поводу своих *Перемен* Анри Пуссер говорит так: *«Перемены* представляют собой не столько пьесу, сколько определенное *поле возможностей,* приглашение к выбору. Они состоят из шестнадцати разделов. Каждый можно связать с *двумя* другими, не рискуя при этом нарушить логическую последовательность звукового развития: два раздела начинаются примерно одинаково (и затем последовательно начинают расходиться), а два других, напротив, могут сойтись в одной и той же точке. Так как начинать и заканчивать можно любым разделом, возникает множество хронологических развязок. И наконец, два раздела, начинающиеся в одной и той же точке, можно синхронизировать и таким образом обусловить возникновение более сложной структурной полифонии… Все эти формальные варианты можно записать на магнитофонную ленту, пустить в продажу, и тогда, располагая относительно недорогой

акустической установкой, публика сама в домашних условиях сможет на их основе создавать доселе неизвестные музыкальные образы, рождать новое коллективное восприятие материи звука и времени»; 4) в своей *Третьей сонате для фортепьяно* Пьер Булез делит первую часть (Antiphonie, Formant 1) на десять отрывков, расположенных на десяти отдельных листах, которые могут по — разному сочетаться между собой (даже если не все комбинации допустимы); вторая часть (Formant 2, Thrope) состоит из четырех разделов кольцевой структуры, благодаря которой начинать можно с любого из них, постепенно соединяя их в круг. Внутри этих разделов нет больших возможностей для вариативных интерпретаций, но, например, раздел, озаглавленный как *Parenthuse,* начинается с точно определенного темпа, но в дальнейшем предполагает широкие отступления, в которых ритм свободный. Что — то вроде правила являют собой указания на связь между отрывками (например, *sans retenir, enchainer, sans interruption* и т. д.) (не умеряя, связать, не прерывая и т. д.).

Во всех этих примерах (а мы назвали лишь четыре из многих) сразу бросается в глаза огромная разница между такими видами музыкального сообщения и теми, к которым нас приучила классическая традиция. В двух словах это различие можно сформулировать так: классическое музыкальное произведение, например, фуга Баха, *Аида* или *Весна священная,* представляло собой всю совокупность звуковой реальности, которую автор организовывал вполне определенным, законченным образом, предлагая ее слушателю, или с помощью условных знаков наставлял исполнителя так, чтобы он в основном воспроизводил ту форму, которая была задумана композитором; что касается названных новых музыкальных произведений, то они, напротив, предполагают не законченное и определенное сообщение, не некую строго определенную форму, а возможность различной музыкальной организации произведения, которая дается исполнителю, и, следовательно, предстают не как некие законченные произведения, требующие, чтобы их пережили и постигли в заданном структурном направлении, но как произведения «открытые», которые завершает исполнитель в тот самый момент, когда он получает от них эстетическое

наслаждение.

Во избежание терминологических недоразумений надо отметить, что название «открытые», данное этим произведениям, даже если и наилучшим образом подходит для того, чтобы обрисовать новую диалектику взаимоотношений между произведением и исполнителем, здесь должно приниматься в силу той договоренности, которая позволяет нам отвлечься от

других возможных и законных значений этого выражения. Дело в том, что в эстетике принято обсуждать проблему «завершенности» и «открытости» художественного произведения: оба термина относятся к ситуации художественного восприятия, которую все мы переживаем и которую часто вынуждены так или иначе определять: произведение искусства представляет собой некий объект, произведенный автором, который организует его смысловое содержание так, чтобы любой человек, его воспринимающий, мог вновь постичь (посредством игры собственных откликов на конфигурацию впечатлений, оказывающих стимулирующее воздействие на его чувства и разум) само произведение, его изначальную форму, задуманную автором. В этом смысле автор создает законченную в себе самой форму, желая, чтобы она была постигнута и воспринята так, как он ее создал; тем не менее, воспринимая всю совокупность стимулов и осмысляя их соотношение, любой человек привносит в этот процесс конкретную экзистенциальную ситуацию, свое вполне обусловленное чувственное восприятие, определенную культуру, вкусы, склонности, личные предубеждения, и, таким образом, постижение изначальной формы совершается в определенной индивидуальной перспективе. В сущности, форма является эстетически значимой постольку, поскольку ее можно рассматривать и осмыслять в разнообразных перспективах, когда она, не переставая быть самой собой, являет все богатство аспектов и отголосков (дорожный знак, напротив, может недвусмысленно восприниматься только в одном значении, и если он подвергается какому — то причудливому истолкованию, он перестает быть *этим* знаком с данным конкретным значением). Итак, произведение искусства, предстающее как форма, завершенная и *замкнутая* в своем строго выверенном совершенстве, также является *открытым,* предоставляя возможность толковать себя на тысячи ладов и не утрачивая при этом своего неповторимого своеобразия. Таким образом, всякое художественное восприятие произведения является его *истолкованием* и *исполнением,* так как во всяком таком восприятии оно оживает в своей неповторимой перспективе[2].

Ясно, однако, что, например, произведения, принадлежащие Берио или Штокхаузену, являются «открытыми» в менее метафорическом и куда более осязаемом значении; попросту говоря, это «незаконченные» вещи, которые автор вроде бы вверяет истолкователю, как будто бы рассматривая их как детали игрового конструктора и как бы не интересуясь, чем все это закончится. Подобное истолкование фактов парадоксально и неточно, но чисто внешняя сторона таких музыкальных

экспериментов дает повод к двусмысленности, но двусмысленности продуктивной, так как озадачивающие, выбивающие из колеи особенности данного эксперимента должны показать нам, *почему* сегодня художник ощущает потребность работать именно в этом направлении, какой этап исторического развития эстетического чувства он при этом выражает, какие культурные факторы нашей эпохи

ему сопутствуют и как этот эксперимент надо рассматривать в свете теории эстетики.

* * *

Согласно Пуссеру[3], поэтика «открытого» произведения тяготеет к тому, чтобы подталкивать его истолкователя к «осознанно свободным действиям», делать его активным средоточием совокупности неисчислимых связей, среди которых он воссоздает свою собственную форму, не ощущая давления той *необходимости,* которая навязывает ему вполне определенные способы организации воспринимаемого произведения; однако можно было бы возразить (ссылаясь на тот более широкий смысл термина «открытость», о котором мы мимоходом упомянули), что любое произведение искусства, даже если оно и не оказывается материально незавершенным, требует свободного и творческого ответа на него, по крайней мере, потому, что его нельзя по — настоящему понять, если истолкователь не открывает его заново в акте творческого единомыслия с самим автором. Другое дело, что такое наблюдение стало возможным лишь тогда, когда современная эстетика вступила в пору вполне зрелого, критического осознания того, что представляет собой отношение интерпретации, и нет сомнения в том, что несколько веков назад художник был весьма далек от того, чтобы критически осознавать эту реальность; теперь же, напротив, такое осознание в первую очередь присутствует в самом художнике, который, вместо того чтобы мириться с «открытостью» произведения как с чем — то неизбежно данным, сам выбирает ее в качестве творческой программы и представляет свое произведение так, чтобы оно способствовало появлению максимально возможной открытости.

Нельзя сказать, чтобы от древних совершенно ускользнуло значение субъективного момента (того факта, что восприятие произведения предполагает отношение взаимодействия между субъектом, который «видит», и произведением как объективной данностью), особенно когда речь заходила об изобразительных искусствах. Платон в своем *Софисте* отмечает, например, что

художники задают пропорции не в соответствии с объективным положением вещей, а в соотношении с тем углом зрения, под которым наблюдатель воспринимает образы; Витрувий проводит различие между *симметрией* и *эвритмией,* понимая последнюю как согласование объективных пропорций с субъективными требованиями созерцания; развитие теоретического представления о перспективе и ее практическое осмысление свидетельствуют об углублении понятия о том, какую роль играет субъективность в истолковании произведения. Однако такие взгляды в равной мере заставляли действовать против *открытости* в пользу *замкнутого характера произведения:* различные перспективные ухищрения представляли собой не что иное, как уступку, которой требовало положение зрителя в пространстве, и смысл которой был в том, чтобы он увидел изображение *единственно возможным и правильным образом,* тем самым, к которому автор (прибегая к визуальным трюкам) пытался его подвести.

Приведем другой пример. В средние века получает развитие теория аллегоризма, предполагающая возможность прочитывать Священное Писание (а затем поэзию и изобразительные искусства) не только в их буквальном смысле, но и в трех других: аллегорическом, моральном и мистическом (анагогическом). Эта теория нам знакома по творчеству Данте, но своими корнями она уходит в Послания св. Павла *(yidemus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem)* («Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу» (1 Кор. 13, 12) и получает развитие в трудах св. Иеронима, Августина, Беды, Скота Эриугены, Гуго и Ришара Сен — Викторских, Алана Лильского, Бонавенту — ры, Фомы и других, становясь средоточием средневековой поэтики. Произведение, понятое таким образом, несомненно, наделено некоторой «открытостью»; читатель знает, что каждая фраза текста, каждый образ открыты множеству значений, которые он должен выявить; в соответствии со своим расположением духа он подберет ключ к чтению, который покажется ему наиболее назидательным, и *воспримет* произведение в желанном для него смысле (вновь определенным образом вдыхая в него жизнь и видя его не таким, каким оно могло предстать перед ним в предыдущем чтении). Однако в этом случае «открытость» вовсе не означает «неопределенности» сообщения, «бесконечных» возможностей формы, свободы восприятия; налицо только перечень строго предопределенных и обусловленных вариантов, служащих тому, чтобы толкование читателя никогда не ускользало от авторского контроля. Вот как говорит Данте в своем тринадцатом *Письме:* «Подобный способ

выражения, дабы он стал ясен, можно проследить в следующих словах: *In exitu Israel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus* («Когда вышел Израиль из Египта, дом Иакова из народа иноплеменного, Иуда сделался святынею его, Израиль — владением его» *(лат.)*. (Пс. 113, 1–2). Таким образом, если мы прочтем буквально, дословно, мы увидим, что речь идет об исходе сынов Израилевых из Египта во времена Моисея; в аллегорическом смысле здесь речь идет о спасении, дарованном нам Христом; моральный смысл открывает переход души от плача и от тягости греха к блаженному состоянию; анагогический — переход святой души от рабства нынешнего разврата к свободе вечной славы» (Данте, А. Письмо XIII // Малые произведения. М., 1968. С. 387. Пер. И. Голенищева — Кутузова и Е. Солоновича). Ясно, что в данном случае не существует каких — либо иных способов прочтения текста: в свете сказанного о четырех уровнях восприятия истолкователь может руководствоваться каким — либо одним смыслом, предпочитая его другому, но всегда в соответствии с правилами необходимой и предустановленной однозначности. Значение аллегорических образов и символов, которые человек средневековья встречал, читая текст, определялось энциклопедиями, бестиариями и лапидариями его эпохи; символика носила объективный и определяющий характер[4]. В основе этой поэтики однозначного и необходимого лежало представление об упорядоченном космосе, об иерархии сущностей и законов, которые поэтический дискурс может прояснять на различных уровнях, но которые каждый должен понимать только единственно возможным образом как утвержденные творящим логосом (logos). Порядок художественного произведения — это порядок имперского и теократического общества, а правила его прочтения — это правила авторитарного правления, которые направляют человека в каждом его действии, определяя цели и наделяя средствами для их достижения.

Дело не в том, что *четыре* варианта аллегорического дискурса в количественном отношении уступают *множеству* развязок, предполагаемых современным «открытым» произведением: мы постараемся показать, что в основе этих различных видов опыта лежит различное видение мира.

Не задерживаясь на этом и перемещаясь в другую историческую эпоху, мы обнаруживаем явный образец «открытости» (в современном значении этого термина) в барочной «открытой форме». Здесь действительно отрицается статическая и однозначная завершенность классической

ренессансной формы, завершенность пространства, организованного вокруг центральной оси и ограниченного симметричными линиями и замкнутыми углами, тяготеющими к центру, чтобы таким образом внушить не столько идею движения, сколько идею «сущностной» вечности. Барочная же форма, напротив, динамична, тяготеет к неопределенности результата (игрой наполненности и пустоты, света и тени, изогнутыми линиями, фрагментарностью, углами самого разного наклона) и наводит на мысль о постепенном расширении пространства; стремление к движению и иллюзионистским трюкам приводит к тому, что пластические массы никогда не дают возможности выбрать какую — то одну самую выигрышную, фронтальную, определенную точку зрения, но заставляют наблюдателя постоянно перемещаться, чтобы видеть, как произведение непрестанно меняет обличье, словно находясь в непрерывном изменении. Если барочную духовность можно рассматривать как первое отчетливое проявление современной культуры и современного мировосприятия, то это происходит потому, что здесь впервые человек расстается с привычной каноничностью (залогом которой является упорядоченность космоса и непреложность сущностей) и, как в искусстве, так и в науке, оказывается лицом к лицу с миром, который находится в движении и требует от него изобретательности. Несмотря на свою внешнюю педантичность поэтика *чудесного, остроумного, метафорического* в глубине тяготеет к тому, чтобы эта изобретательность стала долгом для нового человека, который видит в художественном произведении не какой — то объект, основанный на очевидных отношениях и призванный к тому, чтобы наслаждаться им как проявлением красоты, а тайну, которую надо исследовать, задачу, которую надо разрешить, стимул, способствующий живости воображения[5]. К таким выводам приходит современная критика, а сегодняшняя эстетика может придать им вид определенных законов, но было бы опрометчиво усматривать в барочной поэтике сознательное теоретизирование по поводу «открытого» произведения.

Наконец, надо отметить, что в период между классицизмом и Просвещением намечается идея «чистой поэзии», именно потому, что отрицание общих идей, абстрактных законов английским эмпиризмом утверждает «свободу» поэта и таким образом предвещает тему «творчества». От утверждений Бёрка об эмоциональной силе слова мы приходим к рассуждениям Новалиса о чистой мощи поэзии как некоего заклинания, как искусства неясного смысла и неточного значения. Какая — либо идея кажется тем более самобытной и вдохновляющей, «чем

многочисленнее мысли, миры и установки, которые пересекаются в ней и начинают взаимодействовать. Когда произведение дает множество поводов, содержит много смыслов и, прежде всего, множество аспектов осмысления и способов быть понятым и с любовью принятым, тогда оно, конечно же, становится весьма интересным, становится чистым выражением личностного начала»[6].

На излете эпохи романтизма впервые появляется вполне осознанная поэтика «открытого» произведения в символизме второй половины XIX века. В этом отношении достаточно показательно *L'ArtPoetique* («Поэтическое искусство») Верлена:

De la musique avant toute chose,
et pour cela prefere l'impair
plus vague et plus soluble dans l'air
sans rien en lui qui pese et qui pose.

Car nous voulons la nuance encore,
pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! La nuance, seule fiance
le reve au reve et la flute au cor!

De la musique encore et toujours! Que
ton vers soit la chose envolee qu'on
sent qui fuit d'une ame en allee vers
d'autres cieux et d'autres amours. Que
ton vers soit la bonne aventure eparse
au vent crispe du matin qui va fleurant
la menthe et le thym… Et tout le reste
est litterature.

(За музыкою только дело, Итак, не
размеряй пути. Почти бесплотность
предпочти Всему, что слишком
плоть и тело.

Всему милее полутон:
Не полный тон, но лишь полтона.
Лишь он венчает по закону
Мечту с мечтою, альт, басон.

Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоем стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь. Пускай он
выболтает сдуру Все, что,
впотьмах чудотворя, Наворожит
ему заря… Все прочее —
литература).

(Верлен П. Избранное. М., 1999. С. 95–96. Пер. Б. Пастернака). Впоследствии Малларме скаже' более определенно и ясно: «Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poeme, qui est faite du bonheur de deviner peu a peu: le suggerer… voila le reve…»[1]. *Нельзя допускать, чтобы однозначный смысл сразу заявлял о себе:* чистое пространство вокруг того или иного слова, типографские приемы, пространственная композиция текста, — все это способствует тому, что слово наделяется неопределенностью, содержит в себе множество различных намеков.

Поэтика намека сознательно стремится к тому, чтобы произведение стало открытым для свободного его восприятия. Произведение, которое «намекает», всякий раз осуществляется заново, когда истолкователь вкладывает в него свои эмоции и воображение. Если при чтении любой поэзии истолкователь стремится к тому, чтобы привести свой личностный мир в соответствие с миром текста, в тех поэтических произведениях, в основу которых сознательно положен намек, текст стремится к тому, чтобы стимулировать личностный мир истолкователя, заставляя его отыскивать в глубине себя самого сокровенный ответ, родившийся из таинственных смысловых созвучий. Если пренебречь метафизическими претензиями или вычурным декадентским духом таких поэтик, можно сказать, что механизм восприятия подобной литературы тяготеет к своеобразной «открытости».

Продолжая эту линию, значительная часть современной литературы основывается на использовании символа как сообщения о чем — то неопределенном, открытого для каждый раз новых реакций и осмыслений. Достаточно вспомнить о произведениях Кафки как «открытых» по преимуществу: «процесс», «замок», «ожидание», «приговор», «болезнь», «превращение», «пытка» — вовсе не ситуации, которые надо

понимать в их непосредственном, буквальном значении. Однако в отличие от средневековых аллегорических построений здесь смысловые обертоны не даются неким однозначным образом, не гарантируются какой — либо энциклопедией и не основываются на представлении о какой — либо упорядоченности мира. Различные истолкования кафкианских символов (экзистенциалистские, богословские, клинические, психоаналитические) лишь отчасти исчерпывают возможности произведения: в действительности оно остается неисчерпаемым и открытым в своей «неоднозначности», так как на смену миру, упорядоченному в соответствии с общепризнанными законами, приходит мир, основанный на неоднозначности, как в отрицательном смысле отсутствия каких — либо ориентиров, так и в положительном смысле постоянного пересмотра имеющихся ценностей и непреложных истин. Итак, даже там, где трудно установить, стремился ли автор к символике, неопределенности или неоднозначности, сегодня определенная критическая поэтика пытается представить всю современную литературу построенной по принципу эффективной символической системы. В своей книге, посвященной литературному символу, В. Тиндаль, анализируя наиболее значительные произведения современной литературы, стремится теоретически и «экспериментально» обосновать утверждение Поля Валери («il n'y a pas de vrai sens d'un texte») (не существует истинного смысла текста) вплоть до заявления о том, что произведение искусства представляет собой механизм, который любой человек, включая самого автора, может «использовать» как угодно. Поэтому такой вид критики стремится к тому, чтобы рассматривать литературное произведение как постоянно открытое, обладающее неисчерпаемыми возможностями, бесконечным множеством значений; в таком ракурсе следует рассматривать все американские исследования, посвященные структуре метафоры и различным «типам двусмысленности», которые предлагает художественный текст[7].

Здесь излишне напоминать читателю о том, что классическим примером «открытого» произведения, как раз и замысленного для того, чтобы дать точную картину экзистенциального и онтологического состояния современного мира, является произведение Джеймса Джойса. В его *Улиссе* глава *Wandering Rocks* (Блуждающие скалы) образует малый универсум, который можно рассматривать с разных точек зрения и где от поэтики Аристотеля, а вместе с ней и от представления об однонаправленном течении времени в однородном пространстве не остается и следа. По словам Эдмунда Вильсона[8] «вместо того, чтобы двигаться в какую — то одну сторону, его *(Улисса)* сила

распространяется во всех направлениях (включая направление Времени) вокруг отдельно взятой точки. Мир *Улисса* полнится сложной и неисчерпаемой жизнью: мы вновь посещаем его, как посещаем город, куда возвращаемся много раз, чтобы узнать знакомые лица, лучше понять людей, завязать какие — то интересные отношения и знакомства. Джойс проявил немалую техническую изобретательность, чтобы внедрить нас в свое повествование, причем так, чтобы мы сами себе прокладывали пути: я сильно сомневаюсь, что человеческая память способна при первом чтении удовлетворить все требования, предъявляемые *Улиссом.* И когда мы его перечитываем, мы можем начинать с любого места, как если бы перед нами было что — то незыблемое, например, город, который поистине существует в пространстве и в который можно войти с любой стороны — ведь и Джойс говорил, составляя свою книгу, что работал над несколькими кусками одновременно».

Наконец, в *Поминках по Финнегану (Finnegans Wake)* мы оказываемся в космосе Эйнштейна, искривленном, замкнутом на себе самом (начальное слово совпадает с последним) и, следовательно, *конечном,* но как раз поэтому *беспредельном.* Любое событие, всякое слово находится в какой — то связи со всеми прочими, и от выбора значения, произведенного на самой последней черте, зависит понимание всего остального. Это не означает, что произведение не имеет смысла: если Джойс и предлагает ключи для прочтения, то как раз потому, что желает, чтобы оно читалось в определенном смысле. Однако этот «смысл» наполнен богатством космоса, и автор горит неуемным желанием, чтобы он вбирал в себя всю полноту пространства и времени, то есть все возможные пространства и времена. Основное средство для достижения этой целостной многозначности — *pun, calembour* (игра слов, каламбур), где два, три десять различных корней сочетаются таким образом, что одно слово становится вместилищем значений, каждое из которых сталкивается и соотносится с другими средоточиями аллюзий, в свою очередь открытых новым вариантам и возможностям прочтения. Чтобы определить ситуацию, в которой оказывается читатель в *Finnegans Wake,* лучше всего, как нам кажется, обратиться к тому описанию, которое дает Пуссер, имея в виду ситуацию человека, слушающего постдодекафоническую композицию: «Так как феномены уже не сцеплены друг с другом согласно принципу последовательного детерминизма, приходит черед слушателя добровольно проникнуть в сеть неисчерпаемых связей и, так сказать, выбирать самому (но при этом хорошо сознавая, что его выбор обусловлен объектом, который находится

перед ним) свои уровни приближения, свои точки схождения, свою шкалу отношений; именно ему теперь надо стремиться к тому, чтобы, одновременно используя наибольшее количество возможных степеней и измерений, сделать динамичными, умножить и максимально расширить свои орудия усвоения»[9]. Эта цитата лишний раз подчеркивает, что весь наш разговор сводится к единственной точке, представляющей интерес и что проблематика «открытого» произведения в современном мире также едина.

Не следует думать, что призыв к открытости совершается только в плане неопределенного намека или эмоционального побуждения. Если мы рассмотрим поэтику театра Бертольда Брехта, то обнаружим уступку традиции: понятие «драматическое действие», отражающее проблематику определенных напряженных ситуаций; представляя такие ситуации (согласно известной технике «эпической» драматургии, которая не хочет зрителя ни к чему «подталкивать», но как бы со стороны, *отстраненно* рисует перед ним картину происходящего), драматургия Брехта в своих самых строгих проявлениях не дает никаких решений: зрителю самому придется делать критические выводы из всего, что он увидел. Таким образом, драмы Брехта тоже приводят к ситуации *неоднозначности* (наиболее характерным является его *Галилей),* с той лишь разницей, что здесь речь идет уже не о мягких полутонах смутно различаемой бесконечности, не о тайне, выстраданной в тоске, а о той конкретной многозначности социального существования, которая предстает как столкновение с проблемами, требующими решения. Здесь произведение «открыто», как «открыта» дискуссия: решение ожидается, его предугадывают, но оно должно родиться из осознанного содействия публики. Открытость становится орудием революционного воспитания.

* * *

Во всех рассмотренных нами явлениях категория «открытости» использовалась для определения весьма различных ситуаций, но в целом все рассматриваемые произведения типологически отличались от произведений композиторов послевеберновской эпохи, которые мы рассмотрели вначале. Нет сомнения в том, что на протяжении всего периода от барокко и до современной поэтики символа все больше и больше уточнялось понятие произведения, предполагающего неоднозначную развязку, но примеры, рассмотренные в предыдущем разделе,

представили нам «открытость», основанную на *теоретическом, смысловом* сотрудничестве истолкователя, который должен свободно осмыслять *уже совершившийся* художественный факт, уже организованный в более или менее завершенную структуру (даже если она поддается бесконечному множеству истолкований). Что же до такого сочинения, как *Перемены* Пуссера, то в нем подобный процесс идет еще дальше: если, слушая произведение Веберна, человек свободно реорганизует и воспринимает ряд отношений, существующих в области предложенного ему звукового универсума (уже полностью произведенного), то в *Переменах* Пуссера он организует и структурирует музыкальный дискурс в том смысле, что *практически воздействует* на него и порождает его. Он сотрудничает с автором в деле *создания* произведения.

Мы не хотим сказать, что благодаря такому различию произведение становится более или менее ценным по отношению к уже созданным: во всем нашем разговоре речь идет о различных поэтиках, ценных для той культурной ситуации, которую они отражают и создают, независимо от любых суждений об эстетической значимости созданных произведений; однако очевидно, что такое сочинение, как *Перемены* Пуссера (или другие уже названные композиции) ставит новую проблему и побуждает нас признать, что в области «открытых» произведений существует более узкая категория сочинений, которые, не имея закрепленной физической формы, способны поддаваться различным, непредвиденным структурным изменениям; их мы можем определить как «произведения в движении».

В современной культурной ситуации феномен *произведения в движении* вовсе не ограничивается областью музыки, но находит интересное выражение в сфере пластического искусства, где сегодня мы обнаруживаем художественные произведения, которые сами по себе подвижны и наделены способностью калейдоскопически видоизменяться и представать перед глазами зрителя как вечно новые. В области малых форм здесь можно вспомнить о *мобайлах* Кальдера или других авторов, то есть об очень простых построениях, которые, будучи подвешены, вращаются, принимая различные пространственные положения и постоянно создавая свое собственное пространство и свои размеры. На более монументальном уровне можно вспомнить новый архитектурный факультет Университета Каракаса, который определяют как «школу, которую изобретают каждый день»: аудитории построены из подвижных панелей таким образом, что преподаватели и ученики, сообразуясь с той архитектурной, урбанистической проблемой, которую они в данный момент

изучают, могут создавать соответствующую исследовательскую среду, постоянно изменяя внутреннюю структуру здания[10]. Кроме того, можно вспомнить Бруно Мунари, который изобрел новый оригинальный вид живописи в движении, производя поистине поразительное впечатление, проецируя с помощью обычного волшебного фонаря *коллаж* из пластических элементов (вид абстрактной композиции, которая получается при наложении или состыковке тончайших бесцветных листов, различным образом вырезанных) и с помощью *поларoидной* линзы пропуская через них яркие лучи; таким способом мы получаем на экране композицию ослепительной хроматической красоты, а затем, по мере того, как мы медленно вращаем *поларoидную* линзу, спроецированный образ начинает постепенно менять цвета, показывая весь спектр радуги и (благодаря хроматической реакции различных пластических материалов, а также различных слоев, из которых они состоят) проходя ряд превращений, затрагивающих и пластическую структуру формы. Регулируя по своему желанию вращение линзы, зритель деятельным образом участвует в создании эстетического объекта, по крайней мере, в пределах тех возможностей, которые возникают благодаря заданной цветовой гамме и пластическим свойствам диапозитива.

Промышленный дизайн, со своей стороны, дает нам немногочисленные, но яркие примеры «произведения в движении»: это — предметы обстановки, разбирающиеся лампы, книжные шкафы, могущие принимать различный вид, кресла, способные менять свой облик, сохраняя при этом несомненные достоинства стиля, что позволяет современному человеку определять и располагать формы, среди которых он живет, в соответствии с собственным вкусом и потребностями.

Обратившись к литературе в поисках примера *произведения в движении,* мы, вместо соответствия музыке или живописи в современной словесности, обнаруживаем ставшее уже классическим предвосхищение этого явления: речь идет о *Livre (Книге)* Малларме, произведении колоссальном и всеобъемлющем, Произведении по преимуществу, которое должно было стать для поэта не только окончательной целью его деятельности, но и самим завершением мира *(Le monde existe pour aboutir a un livre* — Мир существует, чтобы завершиться книгой). Малларме так и не завершил этого произведения, продолжая всю свою жизнь вносить в него какие — то добавления, но остались наброски, недавно опубликованные благодаря кропотливой работе филологов». Метафизические интенции, лежащие в основе такого начинания, обширны и спорны; мы обойдем их стороной и сосредоточимся на рассмотрении только динамической

структуры этого художественного объекта, стремящегося осуществить на практике вполне определенный принцип поэтики: «Un livre ni commence ni finit; tout au plus fait — il semblant» (Книга не начинается и не заканчивается: в самом крайнем случае, она делает вид). *Книга* должна была стать неким подвижным памятником, и не только в том смысле, в каком было «открытым» такое сочинение, как *Coup de des,* где грамматика, синтаксис и типографское оформление текста приводили к полиморфной множественности элементов, не имеющих между собой четкой связи.

В *Книге* не предполагалось, что страницы должны следовать друг за другом в строго определенном порядке: они должны были связываться между собой различным образом в соответствии с законами перестановки. Налицо имелся ряд как бы самостоятельных брошюр (не имевших переплета, который определял бы их последовательность), причем первая и последняя страницы каждой такой брошюры должны были быть написаны на одном большом листе, сложенном вдвое, который означал начало и конец брошюры: внутри находились разрозненные листы, которые имели определенную самостоятельность и могли меняться местами, но так, чтобы при любом их порядке текст обладал законченным смыслом. Очевидно, что поэт не стремился к тому, чтобы каждая комбинация имела синтаксический смысл и дискурсивное значение: одинаковая структура фраз и обособленных слов, каждое из которых рассматривалось как способное «намекать» и вступать в «наводящие» отношения с другими фразами или словами, обусловливала действенность любого изменения последовательности, создавая новые возможности отношений и, следовательно, новые горизонты «намека». *Le volume, malgre l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile — de mort il devient vie* (Благодаря такой игре книга, несмотря на четкое впечатление, становится подвижной — из смерти переходит в жизнь). Комбинаторный анализ, представляющий собой нечто среднее между играми поздней схоластики (особенно последователей Луллия) и приемами современной математики, позволял поэту понять, каким образом из ограниченного числа подвижных структурных элементов появляется возможность астрономического числа комбинаций; объединение всего произведения в определенное количество брошюр с предельным числом возможных изменений, постоянно «открывая» для *Книги* широчайший выбор последовательностей, укореняло ее в поле возможных смыслов, которые автор стремился представить, предлагая определенные вербальные элементы и указывая на их возможную сочетаемость.

Тот факт, что в данном случае комбинаторная механика служит откровению, похожему на орфическое, не влияет на структурную реальность книги как подвижного и открытого объекта (в этом она особенно близка другим уже упоминавшимся опытам, родившимся в результате иных коммуникативных и формообразующих интенций). Обусловливая взаимозаменяемость элементов текста, который сам по себе может «подсказывать» открытые отношения, *Книга* стремилась к тому, чтобы стать миром, пребывающим в непрестанном слиянии частей, миром, который постоянно обновляется перед взором читателя, являя всегда новые аспекты той многогранности абсолюта, которую она стремится если не выразить, то представить и показать. В такой структуре не предполагалось обнаружение какого — то четко определенного смысла, равно как не предусматривалась окончательная форма: если бы какой — то отрывок книги имел вполне определенный, однозначный смысл, недоступный влиянию меняющегося контекста, он остановил бы действие всего механизма.

Утопический замысел Малларме, осложнявшийся непомерностью стремлений и поразительной наивностью, не был доведен до конца, и мы не знаем, стал бы этот опыт значимым, если бы он осуществился, или показался бы сомнительного толка мистическим и эзотерическим воплощением декадентского мировосприятия в конце его исторического существования. Мы склоняемся ко второму предположению, но, конечно же, интересно на заре нашей эпохи обнаружить столь мощное предвосхищение *произведения в движении,* признак того, что определенные требования витают в воздухе, что они оправдываются самим фактом своего существования и что их надо объяснять как феномены культуры, дополняющие друг друга в панораме эпохи. Поэтому мы и рассмотрели эксперимент, предпринятый Малларме, хотя он и связан с проблематикой несколько двусмысленной и очень ограниченной по времени, в то время как современные *произведения в движении,* напротив, стремятся установить живые, конкретные, гармоничные отношения с нашими чувствами и воображением, и даже, как происходит с последними музыкальными опытами, преподать им определенные практические уроки, не притязая на создание орфических суррогатов познания.

* * *

На самом деле всегда рискованно утверждать, что метафора

или поэтический символ, звуковая реальность или пластическая форма дают более основательные орудия познания реальности в сравнении с теми, которые предлагает логика. В науке познание мира происходит по вполне правомочным каналам, но всякое стремление художника к ясновидению, даже если оно поэтически продуктивно, таит в себе нечто сомнительное. Искусство не столько *познает* мир, сколько привносит в него *созданные* им дополнения, свои самостоятельные формы, которые присоединяются к уже существующим, являя свои собственные законы и свою самобытную жизнь. Тем не менее любую художественную форму вполне можно рассматривать если не как замену научного познания, то как *эпистемологическую метафору,* то есть в любом столетии способ структурирования художественных форм отражает (в виде подобия, метафорически, посредством разрешения понятия в образе) способ, с помощью которого наука или, во всяком случае, культура той или иной эпохи воспринимают реальность.

Замкнутое в себе, имеющее один только глубинный смысл, произведение художника эпохи средневековья отражало представление о космосе как об иерархии ясных и предустановленных порядков. Произведение как педагогическое сообщение, как моноцентрическое и необходимое структурирование (в той же самой железной внутренней согласованности метра и рифмы) отражает науку, основанную на силлогизмах, логику необходимости, дедуктивное сознание, через которое может постепенно вырисовываться реальный мир, постепенно, без непредвиденных скачков, двигаясь в одном направлении, исходя из первоначал науки, которые отождествляются с первоначалами самой реальности. Открытость и динамизм барокко знаменуют рождение нового научного сознания: на смену *зримому* приходит *осязаемое,* то есть начинает господствовать субъективный аспект, внимание переносится с *бытия* на *видимость* архитектурных и живописных объектов; в этой связи можно вспомнить о новых направлениях в философии и психологии, сосредоточившихся на впечатлении и ощущении, об эмпиризме, который превращает Аристотелеву реальность субстанции в ряд восприятий; с другой стороны, отказ от требуемого центра композиции, от преимущественной точки зрения сопровождается освоением Коперникова взгляда на вселенную, который окончательно упразднил геоцентризм и все связанные с ним метафизические выводы; в современном научном универсуме, как и в барочной конструкции или картине, все части наделяются одинаковой ценностью и значимостью, и все стремится к бесконечному расширению, не находя предела или

сдерживающего начала ни в каком идеальном миропорядке, но участвуя во всеобщем стремлении к открытию реальности и всегда новому контакту с ней.

«Открытость» символистов — декадентов по — своему отражает новую мучительную заботу культуры, которая открывает для себя неожиданные горизонты, и необходимо помнить, что некоторые проекты Малларме относительно многомерной подвижности книги (которой надлежало перестать быть единым целым, распавшись на несколько самостоятельных планов, порождающих новые глубины благодаря распадению на новые, меньшие образования, столь же подвижные и разложимые) наводят на мысль о вселенной, для которой характерна новая, неевклидова геометрия.

Поэтому не будет случайностью, если в поэтике «открытого» произведения (и тем более *произведения в движении),* произведения, которое при каждом новом его восприятии никогда не оказывается равным самому себе, мы обнаружим смутные или вполне определенные отголоски некоторых тенденций современной науки. Теперь для самой передовой, новейшей критики стало обычным делом, объясняя структуру универсума, предстающего на страницах романа Джойса, ссылаться на пространственно — временной континуум, и не случайно Пуссер, объясняя природу своей композиции, говорит о «поле возможности». Утверждая это, он использует два понятия, заимствованные из современной культуры и в высшей степени показательные: понятие «поля» приходит к нему из физики и подразумевает новое осмысление классических отношений причины и следствия, понимавшихся как однозначные и однонаправленные, предполагая вместо этого совокупность взаимодействующих сил, созвездие событий, динамизм структуры; понятие «возможности» — философское, и оно отражает целое направление в современной науке, отказ от статического и силлогистического восприятия миропорядка, готовность принимать подвижные личностные решения, а также осознание ситуационной обусловленности и историчности тех или иных ценностей.

Тот факт, что в музыке какая — то структура больше не определяет с необходимостью последующую структуру — тот самый факт, согласно которому (как это уже имеет место в серийной музыке) независимо от физического движения произведения, больше не существует тонального центра, который позволял бы выводить последующие движения музыкального дискурса из ранее сделанных предпосылок — надо рассматривать в общем плане кризиса принципа причинности. В том культурном

контексте, в котором логика двух систем ценностей (классическое «или — или» между *истинным* и *ложным,* между данным и его противоположностью) больше не является единственно возможным орудием познания, в котором себе прокладывают дорогу логические представления о множественных ценностях, узаконивающие, например, *неопределенность* как обоснованную развязку познавательного действия — именно в этом контексте и заявляет о себе поэтика художественного произведения, лишенного необходимой и предугадываемой развязки, произведения, в котором свобода его истолкователя является элементом той *дискретности,* в которой современная физика видит уже не причину беспорядка, но неустранимый аспект любого верифицируемого научного знания, а также вполне достоверную и неопровержимую характеристику поведения субатомного мира.

От *Книги* Малларме до некоторых рассмотренных нами музыкальных сочинений просматривается тенденция к тому, чтобы любое исполнение произведения никогда не совпадало с окончательным его определением; всякое исполнение объясняет его, но не исчерпывает, всякое исполнение осуществляет это произведение, но все они дополняют друг друга, наконец, всякое исполнение представляет нам его удовлетворительным образом как законченное, но в то же время как незавершенное, потому что не дает нам всех прочих возможных развязок. Разве можно назвать случайным тот факт, что подобная поэтика оказалась современной физическому принципу *дополнительности,* согласно которому невозможно одновременно описать различные характеристики элементарной частицы, и для того чтобы описать эти различные характеристики, необходимы различные *модели,* которые, «следовательно, правильны тогда, когда используются в правильном месте, но противоречат друг другу и потому называются взаимодополняющими»?[12] Не придется ли нам утверждать по отношению к таким произведениям искусства, как это делает ученый по отношению к своему конкретному эксперименту, что неполное познание системы является существенным компонентом ее описания, и что «данные, которые мы получили в различных экспериментальных условиях, не могут содержаться в едином образе, но должны рассматриваться как взаимодополняющие в том смысле, что только вся полнота явлений исчерпывает возможность информации об объектах»[13]?

Раньше говорилось о неоднозначности как о нравственной установке и противоборстве проблем, однако сегодня психология и феноменология говорят также о *неоднозначности восприятия* как о возможности, не порывая с общепринятыми правилами

познания, уловить мир в той его первозданной возможности, которая предшествует всякой стабилизации, обусловленной привычным, устоявшимся взглядом на него. Уже Гуссерль отмечал, что «любой момент жизни сознания имеет определенный горизонт, который меняется вместе с изменением направленности сознания, а также изменением фазы развертывания… Например, во всяком внешнем восприятии *точно воспринятые* данные объекта восприятия содержат в себе указание на те стороны, обращенность к которым лишь вторична, которые еще не восприняты, но только предвосхищаются в смысле ожидания и даже без наличия какой — либо интуиции, как аспекты, которым еще «предстоит» стать воспринимаемыми. Именно эта постоянная *устремленность* (интенциональность) и обретает новый смысл в каждой фазе восприятия. Кроме того, восприятие имеет горизонты, которые наделены другими возможностями восприятия, причем такими, которые мы могли бы иметь, если бы направили процесс восприятия в другую сторону, то есть если бы продвинулись вперед, зашли сбоку и так далее»[14]. Сартр тоже напоминает о том, что существующее нельзя свести к конечному ряду явлений, потому что каждое из них связано с субъектом, который находится в постоянном изменении. Таким образом, не только объект представляет различные *Abschattungen*[2], но возможны различные точки зрения на один и тот *же Abschattung.* Для того, чтобы быть определенным, объект должен быть соотнесен со всей тотальностью того ряда, членом которого он является как одно из возможных явлений. В этом смысле традиционный дуализм бытия и явления уступает место полярности конечного и бесконечного, причем так, что бесконечное оказывается в самом средоточии конечного. Такой вид «открытости» лежит в самой основе всякого акта восприятия и характеризует каждый момент нашего познавательного опыта: таким образом, любой феномен как бы «населяется» определенной *потенцией,* «потенцией быть развернутым в ряд действительных или возможных явлений». В перспективе открытости восприятия проблема отношения феномена к своему онтологическому основанию перерастает в проблему отношения феномена к многозначности его восприятий, которые мы можем иметь[15]. На эту ситуацию обращает внимание и Мерло — Понти: «Итак, каким же образом вещь сможет истинно *предстать* пред нами, если синтез никогда не завершается? … Как я могу получить опыт о мире как о некоей обособленности, существующей в действии, если ни один из ракурсов, в котором я на него взираю, не исчерпывает его и если горизонты всегда остаются *открытыми?*… Вера в вещь и мир может только

предполагать завершенный синтез, и тем не менее эта завершенность невозможна в силу самой природы соотносительных перспектив, поскольку каждая из них через свои горизонты постоянно отсылает к другим перспективам… Обнаруживаемое нами противоречие между реальностью мира и его незавершенностью — это противоречие между вездесущностью сознания и его вовлеченностью в конкретное поле присутствия… Эта двусмысленность не есть некое несовершенство сознания или существования, а их определение… Сознание, считающееся вместилищем ясности, напротив, представляет собой само средоточие двусмысленности»'[6].

Таковы проблемы, которые феноменология кладет в само основание нашей ситуации как людей, находящихся в мире, предлагая не только философу или психологу, но и художнику

тезисы, которые не могут не оказывать стимулирующего воздействия на его формотворческую деятельность: «Таким образом, суть как вещи, так и мира заключается в том, чтобы представать «открытыми»… всегда обещать нам «нечто другое для созерцания»»[17].

Вполне можно было бы предположить, что это бегство от надежной и прочной необходимости и тяготение к двусмысленному и неопределенному отражают ситуацию кризиса, характерную для нашего времени, или же, напротив, что эта поэтика, в гармонии с современной наукой, выражает позитивные возможности человека, способного постоянно обновлять собственные схемы жизни и познания, плодотворно развивать собственные способности и расширять свои горизонты. Позволим себе избегнуть этого слишком наглядного, манихейского по своей природе противопоставления и в данном случае ограничимся тем, что подчеркнем наличие соответствий или, по меньшей мере, созвучий: созвучий, которые свидетельствуют о взаимосвязи проблем из самых разных областей современной культуры, указывая на общие элементы нового видения мира.

Речь идет о сходстве проблем и требований, которые художественные формы отражают, о сходстве, которое мы сможем определить по принципу *структурных аналогий,* без того, впрочем, чтобы можно было вести речь о необходимости или возможности установления каких — то строгих параллелей[18]. Получается, что такие явления, как произведения в движении, в одно и то же время отражают эпистемологические ситуации, противоборствующие друг другу, противоречивые или еще не достигшие примирения. Например, происходит так, что, хотя открытость и динамичность какого — либо произведения

напоминает о понятиях неопределенности и дискретности, свойственных квантовой физике, одновременно те же самые феномены предстают как образы, намекающие на некоторые ситуации, характерные для физики Эйнштейна.

Многополярный мир серийных композиций[19] (где слушатель, не испытывающий влияния какого — либо абсолютного центра, создает свою систему отношений, которая проявляется в звуковом континууме, где не существует никаких предпочтительных точек отсчета, но все перспективы одинаково законны и преисполнены возможностей) кажется довольно близким пространственно — временному универсуму Эйнштейна, в котором «все то, что для каждого из нас составляет прошлое, настоящее и будущее, дано в единстве, и вся совокупность последовательных (с нашей точки зрения) событий, определяющих существование материальной частицы, представлена одной линией, линией универсума этой частицы…. Любой наблюдатель, по мере того, как проходит его время, так сказать, открывает новые части пространства — времени, которые кажутся ему новыми последовательно предстающими аспектами материального мира, хотя в действительности вся совокупность событий, составляющих это пространство — время, существовала уже до того, как была познанной»[20].

То, что отличает эйнштейновское видение мира от квантовой эпистемологии, и есть, в сущности, вера в тотальность универсума, того универсума, в котором дискретность и неопределенность могут, вообще говоря, озадачить нас своим внезапным появлением, но который в действительности, говоря словами Эйнштейна, предполагает наличие не такого Бога, который играет в кости, а Бога Спинозы, который правит миром с помощью совершенных законов. В этом универсуме относительность утверждается бесконечной изменчивостью опыта, бесконечностью возможных измерений и перспектив, но объективность целого коренится в неизменности простых формальных описаний (дифференциальных уравнений), которые как раз и утверждают относительность эмпирических измерений. Здесь не место судить о научной обоснованности этой имплицитной Эйнштейновой метафизики, однако дело в том, что между этим универсумом и миром *произведения в движении* существует наводящая на размышления аналогия. Бог Спинозы, который в Эйнштейновой метафизике является только данностью внеопытной веры, для произведения искусства становится действительной реальностью и совпадает с упорядочивающей деятельностью автора. Последний, согласно поэтике *произведения в движении,* прекрасно может творить, имея в виду призыв к

свободе истолкования, к счастливой неопределенности развязок, к дискретной непредсказуемости вариантов выбора, неподвластных необходимости, но та *возможность,* которую произведение *открывает,* является таковой в области определенного поля отношений. Как в Эйнштейновом универсуме, *в произведении в движении* отрицание, являющееся единственным опытом по преимуществу, предполагает не хаос отношений, а правило, которое позволяет их организовать. Одним словом, *произведение в движении* представляет собой возможность множественного личного вмешательства, но не является аморфным призывом к вмешательству неразборчивому: это призыв (не обусловленный необходимостью и не являющийся однозначным) к направленному вмешательству, призыв свободно войти в мир, который, однако, всегда является миром, желанным автору.

В конечном счете, автор предлагает истолкователю *закончить* произведение: он не знает наверняка, как именно оно может быть завершено, но знает, что, завершившись, оно все равно всегда будет *его* произведением, а не каким — либо иным, и что в конце интерпретационного диалога конкретизируется форма, которая будет *его* формой, даже если ее выстроит кто — то другой, причем в таком ракурсе, который он сам, быть может, не мог полностью предвидеть: это произойдет потому, что, в сущности, он предложил те возможности, которые уже были им рационально организованы, направлены и наделены органическими потребностями развития.

Секвенция Берио, исполненная двумя различными флейтистами, *Klavierstuck XI* Штокхаузена или *Перемены* Пуссера, исполненные различными пианистами (или же два раза одними и теми же исполнителями) никогда не будут одинаковыми, но и никогда не станут чем — то совершенно лишенным основания. Они будут осмыслены как фактическое осуществление весьма самобытного *формотворчества,* чьи предпосылки были заложены в тех изначальных данных, которые предложил художник.

Так обстоит дело с исследованными нами музыкальными произведениями, так же обстоит дело и с произведениями пластического искусства, которые мы рассмотрели: в обоих случаях изменчивость всегда направляется в русло одного определенного вкуса, восприятия, в область определенных формальных тенденций и, наконец, допускается и направляется конкретной выразительностью и связностью материала, с которым автор предлагает работать. В области драматургии мы видим, что драма Брехта, призывая зрителя дать свободный ответ, тем не менее (как риторический аппарат и действенная

аргументация) строится так, чтобы стимулировать этот ответ в определенном направлении, предполагая, в конечном счете (что становится ясно из некоторых страниц поэтики Брехта), диалектическую логику марксистского толка как основание возможных ответов.

Все примеры «открытых» произведений, а также *произведений в движении,* которые мы упомянули, открывают нам тот основной аспект, благодаря которому они всегда предстают именно как «произведения», а не сгустки каких — то случайных элементов, готовых всплыть из хаоса, в котором они находятся, чтобы обрести какую угодно форму.

Словарь, предлагающий нам тысячи слов, используя которые, мы можем свободно сочинять поэмы и трактаты по физике, писать анонимные письма и списки продуктов питания, широко «открыт» для любого упорядочения того материала, который в нем содержится, однако *произведением* он не является. *Открытость* и динамичность произведения, напротив, заключается в том, чтобы сделать себя доступным для различных привнесений, конкретных творческих дополнений, a priori включая их в игру той структурной витальности, которой произведение обладает, даже не будучи законченным, и которая кажется действенной и убедительной даже с учетом самых разных развязок.

* * *

Это необходимо подчеркнуть, потому что, когда речь идет о произведении искусства, наше западное эстетическое сознание требует, чтобы под «произведением» понималось нечто, созданное определенной личностью, нечто такое, что, несмотря на его различные восприятия, сохраняет свое лицо как организм и не утрачивает (как бы его ни понимали и ни продолжали) печати автора, в силу которой оно обретает свою структуру, значимость и возможность нести какое — то сообщение. Такая позиция предполагает, по — видимому, эстетику, которая допускает различные типы поэтик, но, в конечном счете, стремится к общим определениям (не обязательно догматическим и «вечным»), равно позволяющим обобщенно применять категорию «произведения искусства» к разнообразным видам опыта (начиная от *Божественной комедии* и кончая электронными композициями, основанными на взаимозаменяемости звуковых структур). Это вполне оправданное требование, стремящееся к тому, чтобы отыскать в исторической изменчивости вкусов и взглядов на

искусство неизменные основополагающие структуры человеческого поведения.

Итак, мы видели, что: 1) если «открытые» произведения находятся *в движении,* для них характерно приглашение *создать это произведение* вместе с автором; 2) на более широком уровне (как *род,* вбирающий в себя определенный *вид)* существуют произведения, которые, будучи законченными в физическом смысле, тем не менее остаются «открытыми» для постоянного возникновения внутренних отношений, которые зритель, слушатель или читатель должен выявить и выбрать в акте восприятия всей совокупности имеющихся стимулов; 3) *каждое* произведение искусства, даже если оно создано в соответствии с явной или подразумеваемой поэтикой необходимости, в сущности остается открытым для предположительно бесконечного ряда возможных его прочтений, каждое из которых вдыхает в это произведение новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом, *исполнением.*

Итак, перед нами три уровня напряженности одной и той же проблемы, причем как раз третий и интересует эстетику, дающую формальные определения, и именно на этом виде открытости, *бесконечности* законченного произведения современная эстетика весьма настаивает. В качестве примера приведем высказывание, которое мы считаем одним из самых основательных в том, что касается феноменологии восприятия: «Произведение искусства… представляет собой форму, то есть законченное движение, так сказать, бесконечность, собранную в какую — то определенность; его всеобъемлемость проистекает из законченности и, следовательно, требует, чтобы его рассматривали не как некую замкнутую в себе статическую и неподвижную реальность, а как открытость бесконечного, которое стало целостным, вкладывая себя в определенную форму. Поэтому у произведения бесконечное множество аспектов, которые не являются только его «частями» или фрагментами, так как каждый из них содержит в себе все произведение целиком и раскрывает его в определенной перспективе. Таким образом, разнообразие исполнений основывается на сложной природе как личности интерпретатора, так и произведения, которое надо исполнить. … Бесконечное множество точек зрения интерпретатора и бесконечное количество аспектов самого произведения перекликаются между собой, встречаются и друг друга поясняют, так что определенной точке зрения удается раскрыть все произведение целиком только в том случае, если она схватывает его в самом конкретном его аспекте, а этот конкретный аспект произведения, полностью раскрывающий его в новом свете, в свою очередь, дожидается

точки зрения, которая может схватить его и показать».

Таким образом, это позволяет утверждать, что «все истолкования предстают как окончательные в том смысле, что каждое из них является для толкователя самим произведением, и как временные в том смысле, что каждый толкователь знает, что он должен всегда углублять свое истолкование. Как окончательные, эти истолкования являются параллельными, причем так, что одно из них исключает все прочие, не отрицая их…»[21].

Такие утверждения, сделанные с точки зрения теоретической эстетики, применимы к любому феномену искусства, к художественным произведениям всех времен, но полезно отметить, что не случайным оказывается и тот факт, что именно в наши дни эстетика подмечает и начинает развивать проблематику «открытости». В определенном смысле требования, которые эстетика со своей точки зрения делает значимыми для любого вида художественного произведения, являются теми же самыми, которые поэтика «открытого» произведения формулирует более определенно и решительно. Это, однако, не означает, что существование «открытых» произведений, а также *произведений в движении* совершенно ничего не привносит в наш опыт, поскольку, дескать, все испокон веку уже присутствует во всем; точно так же нам кажется, что нет такого открытия, которое уже не было бы сделано китайцами. Здесь надо отличать теоретический, стремящийся к обобщенным определениям уровень эстетики как философской дисциплины, от сугубо практического, «ангажированного» уровня различных поэтик как конкретных творческих программ. Эстетика, давая оценку некой особенно насущной потребности нашей эпохи, обнаруживает возможность определенного типа опыта в каждом произведении искусства, независимо от оперативных критериев, которые в нем главенствовали; поэтика (и практика) *произведений в движении* ощущают эту возможность как особое призвание и, более открыто и осознанно солидаризуясь со взглядами и направлениями современной науки, выводят на уровень программы и делают осязаемым то, что эстетика признает как общее условие истолкования. Такие поэтики осознают «открытость» именно как фундаментальную возможность, которой наделен современный художник и его читатель или слушатель. В свою очередь, эстетика должна признать в таких видах опыта подтверждение своих догадок, крайнее проявление той ситуации, в которой находится читатель или слушатель и которая может осуществляться с различной степенью интенсивности.

Однако в действительности эта новая практика восприятия

художественного произведения открывает гораздо более обширную главу в истории культуры, и здесь нельзя говорить только об эстетической проблематике. Поэтика *произведения в движении* (как и в какой — то мере поэтика «открытого» произведения) создают новый тип отношений между художником и публикой, новый механизм эстетического восприятия, иное положение художественного произведения в обществе; помимо страницы в истории искусства она переворачивает страницу в социологии и педагогике. Она ставит новые практические проблемы, создавая коммуникативные ситуации, устанавливает новое отношение между *созерцанием* и *использованием* произведения искусства.

Уясненная в своих исторических предпосылках, в игре отношений и аналогий, которые объединяют ее с различными аспектами современного взгляда на мир, ситуация, в которой находится искусство, — это ситуация, пребывающая в развитии, которая, будучи далекой от окончательного объяснения и подробной фиксации, ставит проблемы на самых разных уровнях. Одним словом, речь идет о ситуации, открытой ситуации в движении.

2. АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Начиная от структур, которые *движутся,* и кончая теми, *в которых движемся мы сами,* современная поэтика предлагает нам целую гамму форм, взывающих к изменчивым перспективам, к самым разным истолкованиям. Мы также видели, что никакое произведение искусства в действительности не является «закрытым», что каждое в своей внешней завершенности содержит бесконечное множество возможных «прочтений».

Однако, если мы собираемся продолжить разговор о том виде «открытости», который нам предлагает современная поэтика, а также о том, в чем заключается его новизна в контексте исторического развития эстетических идей, нам придется более основательно провести различие между программной открытостью современных художественных течений и той открытостью, которую мы, напротив, определили как характерную особенность любого произведения искусства.

Иными словами, теперь мы попытаемся понять, в каком смысле каждое произведение искусства является открытым, на каких структурных особенностях эта открытость основывается, каким структурным различиям соответствуют различные уровни «открытости».

КРОЧЕ И ДЬЮИ

Любое произведение искусства, от наскальной живописи и до *Обрученных,* предстает перед нами как объект, открытый бесконечному ряду «дегустаций». Это происходит не потому, что произведение выступает лишь как предлог для многообразных упражнений субъективного восприятия, которое направляет на него свои мимолетные настроения, а потому, что характерная особенность произведения искусства — быть неисчерпаемым источником опыта: стоит ему попасть в фокус, как выявляются все новые и новые его аспекты. Современная эстетика довольно долго настаивала на этом моменте и сделала его одной из своих тем.

По существу, с этим феноменом связано то же самое понятие универсальности, с помощью которого принято обозначать эстетический опыт. Когда я говорю, что «сумма квадратов катетов равна квадрату гипотенузы», я утверждаю нечто, поддающееся проверке, нечто универсальное, так как оно предстает как закон, сохраняющий свою действенность на любой географической широте, но в данном случае относящийся лишь к одному определенному аспекту реальности; когда же я читаю стихотворение или целую поэму, слова, которые я произношу, не дают возможности сразу перевести их в *денотат,* который исчерпал бы все возможности обозначения, но предполагают ряд значений, углубляющихся при каждом новом взгляде на них, так что в этих словах, как мне кажется, я открываю в конденсированном, скопированном виде всю вселенную. Нам кажется, что, по меньшей мере, так можно понимать то учение о тотальном характере художественного выражения (впрочем, в какой — то мере не лишенное двусмысленности), которое предлагает Кроче. Согласно Кроче, искусство в своем осуществлении объемлет все и отражает в себе космос, так как «в нем отдельное трепещет жизнью целого, а целое проникает жизнь отдельного; каждое подлинно художественное изображение являет себя самое и вселенную, вселенную в этой индивидуальной форме, а индивидуальную форму — как вселенную. В каждой интонации поэта, в каждом творении его фантазии присутствует вся человеческая судьба, все надежды, все иллюзии, скорби и радости, человеческое величие и ничтожество, вся драма реальности, которая непрестанно пребывает в становлении и возрастании, страдая и радуясь»[1]. Эти и прочие высказывания Кроче с бесспорной ясностью свидетельствуют о наличии некоего смутного ощущения, которое многие испытывали, наслаждаясь поэзией, но, подмечая это явление,

философ, по сути, не объясняет его, то есть не дает категориального обоснования, способного его утвердить, и когда он заявляет, что «придать… содержанию чувств художественную форму значит одновременно наложить на него печать тотальности, придать ему космическое дыхание»[2], он еще раз подчеркивает необходимость строгого основания (для которого работало бы уравнение: художественная форма = тотальность), но не разрабатывает философских средств, способных установить связь, на которую он намекает, так как даже утверждение, что художественная форма является результатом лирической интуиции чувства, ни к чему не приводит, кроме утверждения, что любая чувственная интуиция становится лирической, когда она организуется именно в художественную форму и таким образом обретает характер тотальности (в таком случае аргументация завершается как petitio principi[3], и эстетическое размышление наполняется чреватым намеками номинализмом, то есть путем чарующих тавтологий *указывает* на явления, не объясняя их).

Не один Кроче описывает особенности художественного восприятия, не ища способов его объяснения. Дьюи, например, говорит «о подспудно присутствующем чувстве целого», которое пронизывает любой повседневный опыт, и поясняет, каким образом символисты превратили искусство в основное орудие выражения этой особенности нашего отношения к вещам. «Вокруг любого четко очерченного и обозначенного объекта есть область подразумеваемого, которую нельзя схватить мыслью. В рефлексии мы называем ее областью неопределенного и смутного». Однако Дьюи сознает, что неопределенное и смутное, характерные для обычного опыта — по эту сторону жестких категорий, к которым рефлексия заставляет нас прибегать — являются функцией всей ситуации в целом. («На закате солнца сумерки — приятное качество, присущее всему миру.

Это — его проявление. Оно становится неприятной особенностью только тогда, когда мешает нам четко увидеть какую — либо конкретную вещь, которую мы хотели бы рассмотреть»). Если рефлексия заставляет нас выбирать и освещать только некоторые элементы ситуации, то «бесконечная всепроникающая особенность, присущая опыту, связывает все завершенные элементы, все объекты, наличие которых мы осознаем, превращая их в единое целое». Рефлексия не полагает основания, но сама в своей способности выбирать полагается этой изначальной всепроницаемостью. Для Дьюи особенность искусства заключается как раз в том, чтобы вызывать и усиливать «это свойство быть целым и принадлежать к более великому

целому, объемлющему все и являющемуся вселенной, в которой мы живем»[3]. Этот факт, который мог бы объяснить то чувство религиозного потрясения, которое охватывает нас в момент эстетического созерцания, Дьюи видит довольно ясно, по меньшей мере, так же, как Кроче, даже если и в другом философском контексте, и это является одной из самых интересных особенностей его эстетики, которая, в силу своих натуралистических оснований, на первый взгляд могла бы показаться строго позитивистской. Однако его натурализм и позитивизм все же берет начало в XIX в. и, в конечном счете, остается романтическим, так что любой его анализ, пусть даже исполненный научного пафоса, непременно достигает своей кульминации в момент потрясения, вызываемого тайной космоса (и недаром его органицизм, несмотря на влияние Дарвина, также берет начало в работах Колриджа и Гегеля, независимо от того, насколько это осознается)[4]; таким образом, оказавшись на пороге космической тайны, Дьюи как будто страшится сделать еще один шаг, который позволил бы ему разобраться с этим типичным опытом переживания бесконечного, соотнеся его с его психологическими координатами, и, не объясняя причин, заявляет о своем *forfait:* «Я не могу найти никакого психологического основания такой особенности опыта, кроме предположения, что произведение искусства каким — то образом углубляет и в значительной мере проясняет это ощущение безмерного целого, которое нас объемлет и которое сопутствует любому обычному опыту»[5]. Такая капитуляция кажется тем более непростительной, что в философии Дьюи существуют предпосылки для того, чтобы в общих чертах наметить возможное решение, и они даются еще раз в той же самой работе *«Art as Experience»* (Искусство как опыт), как раз на сотню страниц раньше тех, из которых мы взяли эти цитаты.

Таким образом, мы видим, что в работе Дьюи содержится *трансактивная* концепция познания, которая сразу же обогащается различными смысловыми оттенками, как только соотносится с его понятием эстетического объекта как цели организующего опыта, в котором личные переживания, какие — то факты, ценности, значения включаются в данный материал и сливаются с ним воедино, «усваиваясь» им, как сказал бы Баратоно (в итоге искусство представляет собой «способность выражать смутную идею или чувство определенными художественными средствами»[6]). Однако условие, благодаря которому произведение оказывается выразительным для того, кто его воспринимает, задается «существованием значений и ценностей, взятых из прошлых глубоко укорененных

переживаний, всегда готовых слиться с теми качествами, которые непосредственно представлены в художественном произведении». Материал прочих переживаний читателя или зрителя должен «смешаться с качествами стихотворения или картины, чтобы они не оставались какими — то чуждыми предметами». Следовательно, «выразительность художественного объекта обусловлена полным и совершенным взаимопроникновением материала пассивного и активного восприятия, причем в последнем предполагается полная реорганизация того материала, который приходит к нам из прошлого опыта… Выразительность объекта — это знак и осуществление полного слияния того, что мы пассивно претерпеваем, с тем, что наше активное восприятие получает с помощью наших чувств»[8]. Следовательно, *иметь форму* «значит рассматривать, ощущать и представлять освоенную материю так, чтобы она как можно быстрее и эффективнее стала материалом для формирования такого же опыта у тех, кто менее одарен в сравнении с изначальным творцом»[9].

Это еще не является достаточным психологическим объяснением того, каким образом в эстетическом опыте подтверждается предположение о его «тотальности», подмечавшейся многими критиками и философами, но здесь, несомненно, для него создается философская предпосылка. Нет сомнения и в том, что из этих и других утверждений Дьюи сформировалась психологическая методология трансакции, для которой процесс познания как раз и является процессом трансакции, непростым установлением взаимоотношений, когда, испытывая влияние изначального стимула, субъект привносит в свое теперешнее восприятие воспоминания о прошлых восприятиях и только таким образом способствует оформлению совершающегося опыта, того опыта, который не ограничивается фиксацией предсуществующего *Gestalt*'а[4] как автономной конфигурации реальности (и даже не является, идеалистически говоря, нашим свободным актом полагания объекта), а предстает как результат нашего ситуативного и динамичного присутствия в мире, более того, в мире, который является окончательным результатом этого исконного и деятельного присутствия[10]. Следовательно, опыт переживания «тотальности» (являющийся опытом переживания эстетического момента как «открытого» момента познания) дает возможность психологического объяснения, и отсутствие этого объяснения отрицательно сказывается как на рассуждениях Кроче, так и — отчасти — на рассуждениях Дьюи.

Будучи перенесенной в область психологии, эта проблема

тотчас заставила бы говорить об условиях познания вообще, а не только об эстетическом опыте, если бы, правда, мы не захотели сделать эстетический опыт исходным условием всякого познания, его первой и принципиально важной фазой (что тоже возможно, но не сейчас, а, самое большее, в наших выводах, которые еще предстоит сделать). Однако поскольку наш разговор будет представлять собой обсуждение того, что происходит в процессе трансакции между индивидом и эстетическим стимулом, его можно сделать более простым и ясным, если завести речь о таком более определенном явлении, как язык. Язык не является организацией естественных стимулов, как, например, пучок фотонов, оказывающий на нас световое воздействие; язык — это организация стимулов, осуществленная самим человеком, нечто искусственное, как и художественная форма, и, следовательно, даже не отождествляя искусство с языком, можно было бы с пользой продолжать наши рассуждения, перенося наблюдения, сделанные в одной области, в другую. Как подметили лингвисты», язык представляет собой не какое — то *одно* средство коммуникации среди многих, а «то, что лежит в основе *любой* коммуникации» или (еще лучше): «в действительности язык представляет собой само основание культуры. По отношению к языку все остальные системы символов являются дополнительными или производными»[12].

Анализ нашей реакции на фразу, предложение, станет первым шагом на пути к тому, чтобы выявить характер протекания различных (или в основе своей одинаковых) реакций как на обычный языковой стимул, так и на тот, который мы обыкновенно называем эстетическим, и если мы определим две схемы различного реагирования на два разных использования языка, мы сможем определить и то, в чем заключается *своеобразие* языка *эстетического.*

АНАЛИЗ ТРЕХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ

Что происходит, когда мы привносим в наше нынешнее переживание свой прошлый опыт? И как протекает эта ситуация в той коммуникативной связи, которая устанавливается между словесным посланием и тем, кто его получает?[13]

Мы знаем, что языковое сообщение может предполагать различные функции: референтивную, эмотивную, побудительную (или императивную), фатическую (или контактивную), эстетическую и металингвистическую[14]. Однако деление такого рода уже предполагает четкое осознание структуры сообщения, а также предполагает (как мы видим), что уже известно, чем же именно отличается эстетическая функция от прочих. В нашем же случае, напротив, именно природу этого отличия нам и надо выявить в свете предыдущих рассуждений. Таким образом, воспринимая упомянутое деление как результат уже зрелого исследования, мы предпочитаем остановиться на той дихотомии, которую исследователи семантики ввели в обиход несколько десятилетий назад, а именно на различии между сообщениями, предполагающими *референтивную функцию* (сообщение указывает на нечто однозначно определенное и — в случае необходимости — поддающееся проверке) и сообщениями, предполагающими *функцию эмотивную* (сообщение стремится к тому, чтобы вызвать определенную реакцию у его получателя, привести к возникновению каких — то ассоциаций, содействовать такому ответу, который выходил бы за пределы простого узнавания указанной вещи).

Позднее мы увидим, что это различие если и позволяет в качестве отправной точки возвратиться к недостаточным определениям Кроче и Дьюи, которые свели эстетическое переживание к некоему чувству, тоже не до конца определенному, не дает нам полного объяснения природы эстетического сообщения. Мы заметим, что различие между референтивным и эмотивным мало — помалу заставляет нас принять другое двучастное деление — на *денотативную* и *коннотативную* функции лингвистического знака[15]. Нам станет ясно, что референтивное сообщение полностью можно понять как сообщение, предполагающее денотативную функцию, тогда как эмотивные стимулы, которыми сообщение воздействует на своего получателя (и которые иногда могут быть чистыми и простыми прагматическими ответами)[16] в эстетическом сообщении очерчиваются как система коннотаций, управляемая и контролируемая самой структурой сообщения[17].

1. Предложения реферативной функции

Когда мы слышим фразу *«Этот человек приезжает из Милана»,* в нашем уме устанавливается однозначная связь между означающим и означаемым: указательное местоимение, существительное, глагол и обстоятельство места, представленное предлогом «из» и именем собственным, обозначающим город, соотносятся с чем — то вполне определенным или с недвусмысленным действием. Это не значит, что данное выражение в себе самом содержит все необходимое, чтобы на абстрактном уровне обозначить ситуацию, которая в действительности что — то означает тогда, когда я ее понимаю; это выражение представляет собой совокупность условных терминов, которые, для того, чтобы быть понятными, требуют ответного действия с моей стороны, а, точнее, того, чтобы я соотнес с каждым словом весь свой прошлый опыт, позволяющий уяснить тот опыт, о котором идет речь. Если бы я никогда не слышал слова «Милан» и не знал бы, что оно относится к городу, сообщение, которое я получил, оказалось бы гораздо беднее. Если же предположить, что получатель полностью понимает точное значение всех использованных слов, это еще не значит, что получаемый им объем информации окажется равновеликим информации всякого другого, кто тоже слышал эти слова. Естественно, что, если я ожидаю важных сообщений из Милана, эта фраза говорит мне больше, чем кому — либо другому, и воздействует на меня сильнее, чем на того, у кого нет таких же мотиваций. Если затем в моем сознании Милан вызывает множество воспоминаний, ностальгических чувств, желаний, та же самая фраза пробудит во мне бурю чувств, которую другой слушатель со мной разделить не может. Джузеппе Мадзини, вынужденного жить в Лондоне, фраза *«Этот человек приезжает из Генуи»,* наверное, потрясла бы так, как нам и не снилось. Таким образом, каждый, услышав фразу, которая является строго реферативной и требует вполне единообразной схемы ее понимания, тем не менее привносит в это понимание концептуальные или эмотивные отсылки, которые придают этому пониманию личностную окраску и наделяют его особым своеобразием. Тем не менее ясно, что какие бы «прагматические» развязки ни предполагались различными видами понимания фразы, для того, кто, вознамерившись проконтролировать механизм понимания, захотел бы свести его различные варианты к некоему единому *pattern* (образцу), это не составило бы особого труда. Фраза *«Скорый поезд на Рим отправляется в 17, 45 с Центрального вокзала, с седьмого пути»* (которая наделена той же

референтивной однозначностью, как и предыдущая) наверняка вызовет различные чувства у тех десяти пассажиров, которые по разным причинам решили отправиться в этот город: одному надо съездить по делам, другой торопится к постели умирающего, третий едет получить наследство, четвертый преследует неверную жену, — однако несмотря на все это существует механизм единого понимания фразы, сводимый к минимуму, и это можно проверить именно на прагматической основе, то есть обнаружив, что где — то около 17, 45 каждый из десяти человек различными путями прибыл на вокзал, чтобы занять место в поезде. Прагматическая реакция всех десяти закладывает основание общей референтивности, то самое, которое мог бы воспринять и электронный мозг, если бы в него была заложена такая схема; в остальном вокруг фразы, столь однозначно референтивной, сохраняется дымка «открытости» (неведомая электронному мозгу), которая, вне всякого сомнения, сопутствует любому акту человеческой коммуникации.

2. Предложения суггестивной функции

А теперь рассмотрим фразу *«Этот человек прибывает из Басры».* Сказанная жителю Ирака. она в большей или меньшей степени произвела бы то же воздействие, что и фраза о Милане, сказанная итальянцу. Если же ее сказать человеку совершенно необразованному и несведущему в географии, то она, наверное, оставит его равнодушным или, в крайнем случае, вызовет любопытство по отношению к этому месту, которое неизвестно где находится, о котором он слышит в первый раз и которое, наконец, вызывает в его сознании ощущение пустоты, некую референтивную схему, в которой чего — то недостает, мозаику, лишенную одного из стеклышек. Наконец, если сказать эту фразу третьему человеку, то упоминание о Басре, быть может, сразу же заставит его вспомнить не о точном географическом месте, а о «месте» воображаемом, которое известно ему из чтения *Тысячи и одной ночи.* В этом случае Басра не станет для него стимулом, способным напрямую отослать его к какому — то точному значению, но пробудит в нем «поле» воспоминаний и чувств, пробудит экзотическое ощущение, сложное и смутное переживание, в котором неясные представления перемешиваются с ощущениями тайны, ленивой истомы, магии, экзотики. Али — Баба, гашиш, ковер — самолет, одалиски, ароматы и специи, памятные изречения тысячи калифов, звуки восточных музыкальных инструментов, левантинская осмотрительность и азиатская купеческая хитрость, Багдад… Чем сильнее выражена

неясность его культурных ориентаций и пылкость воображения, тем более неконкретной и неопределенной будет реакция, неочерченными и размытыми ее границы. Вспомним о том, какие мысли вызывает торговая вывеска *Агендат Нетаим* в монологизирующем сознании Леопольда Блума, в четвертой главе *Улисса* (и насколько stream of consciousness (поток сознания), воссозданный повествователем, может, как в этом, так и в других случаях, предстать как ценный психологический документ): в этих приключениях блуждающего ума, реагирующего на смутный стимул, слово «Басра» своей неясностью влияет и на предыдущие слова, и выражение «этот человек» теперь уже отсылает к значению, преисполненному тайны, в гораздо большей степени вызывающему интерес; равным образом, глагол «прибывает» уже не указывает просто на движение из какого — то места, а намекает на идею путешествия, на понятие странствия, гораздо более насыщенное и чарующее, чем то, которое мы когда — либо имели, странствия человека, который приходит издалека сказочными тропами, Странствия как архетипа. Данное сообщение (фраза) открывает себя целому ряду *коннотаций,* которые выходят далеко за пределы того, что оно *обозначает.*

Чем отличается фраза «Этот человек прибывает из Басры», сказанная жителю Ирака, от той же фразы, сказанной нашему воображаемому европейцу? Формально ничем. Таким образом, различная реферативность выражения заключается не в нем самом, а в его получателе, и тем не менее возможность вариации не является чем — то совершенно внешним по отношению к обсуждаемому нами предложению: одна и та же фраза, произнесенная служащим информационного агентства, или кем — нибудь, кто хочет заинтересовать нас, становится *двумя различными* фразами. Ясно, что во втором случае человек, решая сказать слово «Басра», организует свою лингвистическую формулу в соответствии с вполне определенным стремлением на что — то намекнуть: неопределенная реакция слушателя не является чем — то случайным в его сообщении, напротив, она — то и желанна. Говоря «Басра», он хочет не просто обозначить данный город, а оживить в слушателе целый мир воспоминаний, который он в нем предполагает. Человек, делающий свое сообщение с таким намерением, знает и о том, что совокупность коннотаций одного слушателя не будет похожей на коннотации других людей, случайно оказавшихся рядом, но если они избраны из одной среды, обусловлены одними и теми же культурными и психологическими параметрами, он как раз и стремится к тому, чтобы по своей структуре сообщение было неопределенным, но в

то же время имело пределы, которые можно назвать «полем суггестивности». Место, момент, в который он произносит эту фразу, аудитория, к которой он обращается, в какой — то мере являются залогом определенного единства этого поля. И действительно, можно предположить, что эта фраза, произнесенная с такими же намерениям, но только в кабинете президента нефтяной компании, не привела бы к возникновению того же поля суггестивности.

Следовательно, если мы произносим ее с таким умыслом, нам надо позаботиться о том, чтобы семантическое поле не рассеивалось, надо направить своих слушателей в желанном для нас направлении, и, если фраза имела бы строго денотативное значение, мы легко бы справились с этой задачей, но так как мы стремимся к тому, чтобы вызвать неопределенный ответ, игру коннотаций, ограниченную, однако, вполне определенной областью, одно из возможных решений заключается в том, чтобы намеренно акцентировать внимание на определенной последовательности внушений, вновь и вновь оживляя восприятие путем обращения к аналогичным отсылкам.

3. Направленное внушение

«Этот человек прибывает из Басры через Бишу и Дам, Шибам, Тариб и Хофуф, Анаизу и Бураиду, Медину и Каибар по течению Евфрата до Алеппо».

Перед нами способ усиления эффекта за счет повторения: он достигается с помощью несколько примитивных средств, которые, однако, оказываются достаточными для того, чтобы посредством звуковых намеков усугубить неясность отсылок, порождая фантастическую реакцию через факт слухового восприятия.

Сохранение неясной отсылки и призыва к воспоминаниям, достигаемого благодаря более непосредственному обращению к нашему восприятию с помощью фонетического приема, вне всякого сомнения, приводит нас к границам того конкретного коммуникативного действия, которое мы могли бы, пусть даже в широком смысле, назвать «эстетическим». Благодаря чему совершился переход к эстетическому? Благодаря более решительной попытке связать материальную данность, звук, с данностью концептуальной, то есть задействованными значениями — попытке неловкой и самой простой, так как слова еще можно заменить, связь звука и значения остается почти случайной и в любом случае условной, опирающейся на предположение, что аудитория привыкла слышать такие наименования, когда речь заходит о землях Аравии или

Месопотамии. Как бы там ни было, получатель этого сообщения вынужден не только определить означаемое для каждого означающего, но и принять всю совокупность означающих (в этой простой фразе — насладиться ими как звуками и установить отношение к ним как к «приятной материи»). Означающие также отсылают — пусть даже не в первую очередь — к самим себе. Сообщение предстает как *ауторефлексивное*[18].

Будучи объектом искусства, результатом намеренного построения и средством сообщения определенной доли информации, рассмотренная нами фраза дает понять, каким образом можно достичь того, что мы понимаем как эстетическое воздействие, но не переходит определенных границ. И потому обратимся к более содержательному примеру.

Ипполит решает оставить родину и отправиться на тщетные поиски Тесея, однако Терамен знает, что истинная причина отъезда царевича заключается не в этом, и догадывается о более сокровенных терзаниях. Что же заставляет Ипполита оставить дорогие места своего детства? Он отвечает, что они утратили былую привлекательность из — за мачехи — Федры. Федра коварна, она вся соткана из ненависти, но ее злая воля — не просто особенность характера. Есть нечто такое, что делает Федру персонажем ненавистным, совершенно враждебным, и именно это и чувствует Ипполит; есть нечто такое, что делает ее принципиально трагическим персонажем, и об этом Расин должен сказать своим зрителям, причем сказать так, чтобы этот «образ» с самого начала представал законченным, и все последующее его развитие являло собой лишь усугубление роковой необходимости. Федра коварна, потому что весь ее род проклят. Достаточно лишь заглянуть в ее родословную, чтобы зритель содрогнулся от ужаса: ее отец — Минос, мать — Пасифая. Если бы мы сказали об этом в адресном столе, фраза была бы недвусмысленно реферативной, но обращенная к тем, кто смотрит трагедию, она оказывает куда более мощное и неопределенное воздействие. Минос и Пасифая — два ужасных существа, и причины, сделавшие их ненавистными, вселяют отвращение и ужас, который охватывает при одном только их упоминании.

Минос ужасен потому, что за ним стоит ад, Пасифая ненавистна потому, что вступила в любовную связь с животным, чем и снискала себе славу. В начале трагедии Федра еще ничего собой не представляет, но вокруг нее сгущается облако отвращения и неприязни — по причине разнообразных чувств, которые вызывают одни только имена ее родителей, имена, которые окрашены легендой и отсылают к глубинам мифа.

Ипполит и Терамен говорят в изысканном барочном стиле, ведут беседу изящным александрийским стихом XVII в., но упоминание этих двух мифических персонажей дает воображению новые стимулы. Итак, если бы автор ограничился суггестивным сообщением в широком смысле, весь эффект заключался бы в упоминании этих двух имен, но Расин стремится к созданию *формы,* предполагает возможность эстетического воздействия. Нельзя, чтобы эти два имени появились в виде случайного сообщения, недостаточно полагаться лишь на простую силу беспорядочных намеков, которые они влекут за собой. Если генеалогическая отсылка призвана к тому, чтобы наметить трагические координаты всего последующего развития, сообщение должно быть таким, чтобы намек обязательно оказал свое воздействие и, прозвучав, не растворился в игре отсылок, к которой приглашают слушателя; необходимо, чтобы, каждый раз, когда слушатель будет возвращаться к предложенной ему форме, он всегда мог находить в ней стимул для новых предположений. Когда мы впервые говорим *«этот человек прибывает из Басры»,* эффект достигается, но потом эта фраза входит в перечень уже постигнутого; после первого удивления и первого полета фантазии человек, слышащий ее во второй раз, больше не чувствует, что его зовут на новую тропу воображения. Но если каждый раз, когда я возвращаюсь к этому выражению, я вижу, что здесь есть чем насладиться и чему обрадоваться, если приглашение к мысленному путешествию исходит от той материальной структуры, которая на вид кажется мне приятной, если формула предложения сможет каждый раз изумлять меня своей действенностью, если я найду в ней чудесное равновесие и четкую организацию, благодаря которым уже не смогу отделить концептуальный намек от чувственно воспринимаемого стимула, тогда удивление, вызванное этим союзом, каждый раз будет порождать сложную игру воображения: теперь я могу наслаждаться неопределенным намеком, но не только им одним, — вместе с ним я наслаждаюсь и тем, как эта неопределенность поддерживается, с какой ясностью и точностью она мне подсказывается, наслаждаюсь слаженностью механизма, который увлекает меня к неясному, неточному. Теперь любую коннотативную реакцию, любое углубление в область неопределенностей и намеков я буду соотносить с изначальной формулой, чтобы проверить, предполагает и содержит ли она их — и каждый раз буду открывать в ней новые возможности ориентации для моего воображения. Одновременно эта изначальная формула, преисполненная намеков и в то же время строгая и однозначная в своей обращенности к моему

чувственному восприятию, предстанет передо мной как путеводитель в моем мысленном путешествии, как ограничение суггестивного поля. Так Расин сводит упомянутую родословную к одному — александрийскому — стиху, который с максимальной виртуозностью обнаруживает характерную для него ювелирную точность и симметрию, имя отца помещается в первой половине, а имя матери, способное вызвать более глубокие и ужасные догадки, во второй:

> «Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoe?
> La fille de Minos et de Pasiphae».[5]

Теперь вся совокупность означающих, вместе с сопутствующими им разнообразными коннотациями, больше не принадлежит себе самой, равно как не принадлежит зрителю, который благодаря ей еще может предаваться смутным фантазиям (от образа Пасифаи перелететь к болезненным или моралистическим раздумьям о соитии с животным, о силе несдерживаемой страсти, о варварстве мифопоэтической классики или о ее архетипической мудрости…). Теперь слово принадлежит стиху, принадлежит его настоятельному размеру, контексту звуков, в который оно погружено, непрерываемому ритму театральной речи, неостановимой диалектике трагического действия. Намеки произвольны, они педалируются, выражаются эксплицитно, но все это совершается в пределах, предначертанных автором или, лучше сказать, тем эстетическим механизмом, который он запустил. Этот механизм не игнорирует живой реакции зрителей, напротив, он взывает к ней и превращает ее в необходимое условие своего успешного существования, но в то же время направляет ее и властвует над нею.

Эмоция, простая прагматическая реакция, которую вызвал бы сам по себе денотативный эффект этих двух имен, теперь расширяется и конкретизируется, обретает последовательность и сливается с переживанием формы, которая породила ее и которая становится ее средоточием; эмоция не ограничивается формой, но расширяется благодаря ей (становится одной из ее коннотаций). Равным образом, форма несет на себе печать не какой — то одной эмоции, а самой широкой гаммы отдельных эмоций, которые она вызывает и направляет, усматривая в них возможные коннотации стиха — стиха как артикулированной формы тех означающих, которые прежде всего означают свою

структурную артикуляцию.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СТИМУЛ

Теперь мы можем сделать вывод, что двучастное деление языка на *референтивный* и *эмотивный* если и являет собой продуктивный подход к проблеме эстетического использования языка, то не решает ее; более того, мы видели, что различие между референтивным и эмотивный не принимает во внимание ни *структуры* высказывания, ни его *использования* (и, следовательно, контекста, в котором оно произносится). Мы обнаружили ряд референтивных фраз, которые, будучи кому — либо сказанными при определенных обстоятельствах, приобретали эмотивное значение; также можно было бы найти определенное количество эмотивных выражений, которые в некоторых ситуациях приобретают референтивное значение. Вспомним о некоторых дорожных знаках; например, знак «Внимание!» недвусмысленно указывает на то, что мы приближаемся к въезду на автостраду, и, значит, следует сбавить скорость и не идти на обгон. Действительно, использование выражения с какой бы то ни было целью (референтивной или эмотивной) всегда предполагает обе его коммуникативные возможности, и нам представляется типичным случай, когда в суггестивных сообщениях эмотивная аура появляется как раз потому, что знак, использованный как двусмысленный, в то же время воспринимается как точная отсылка к чему — то. Знак «Минос» предполагает культурно — мифологическое значение, с которым он соотносится однозначно, и в то же время предполагает наплыв коннотаций, который связан с воспоминаниями об этом персонаже, и инстинктивную реакцию на те звуковые сигналы, которые он вызывает (и которые проникнуты смутными, неопределенными коннотациями, и перемешаны с ними, и с предположительными коннотациями, и с коннотациями произвольными)[19].

Оказавшись на пороге эстетического эффекта, мы убедились, что собственно эстетическое в одинаково малой степени связано с эмотивным и с референтивным дискурсом; теория метафоры, например, предполагает широкое использование референций. Таким образом, эстетическое обращение к языку (поэтическому) предусматривает эмотивное использование референций и референциальное использование эмоций, потому что реакция, основанная на чувствах, проявляется как реализация целого поля коннотативных значений. Все это достигается благодаря отождествлению означающего и означаемого, «носителя» и «содержания»; иными словами, эстетический знак представляет собой то, что Моррис называет *иконическим знаком,* в котором

семантическая отсылка не иссякает в указании на денотат, но обогащается при каждом обращении к ней, являясь неотъемлемой частью того материала, по отношению к которому она обретает свою структуру; означаемое постоянно как бы отбрасывает свой свет на означающее и наполняется новыми отголосками[20], причем это совершается не каким — то необъяснимым чудом, а благодаря все той же интерактивной природе гносеологической связи, которую можно объяснить с точки зрения психологии, то есть понимая лингвистический знак как «поле стимулов». Эстетический стимул оказывается структурированным так, что, воспринимая его, мы не можем совершить простое действие, которое было доступно нам по отношению к любому чисто реферативному сообщению: расчленить выражение на его компоненты, чтобы потом выявить единственную референцию. Воспринимая эстетический стимул, мы не можем обособить означающее, чтобы однозначно связать его с его означаемым: нам приходится улавливать весь денотат в целом. Каждый знак, связываясь с другим знаком и через другие обретая завершенность, обозначает его нечетко. Каждое означаемое, которое постигается только в его связи с другими означаемыми, надо воспринимать как *многозначное*[21].

В поле эстетических стимулов знаки оказываются связанными той необходимостью, которая обращена к привычкам, укорененным в чувственном восприятии получателя сообщения (это, собственно, и называется вкусом — определенным исторически сложившимся кодом); связанные рифмой, метром, общепринятыми пропорциями, основополагающими отношениями, возникающими в результате отсылок к реальному, правдоподобному, тому, что скрывается под фразами «согласно мнению» или «согласно стилистической привычке», эти стимулы предстают в единстве, и воспринимающий замечает, что это единство не поддается разложению. Таким образом, он не может обособить различные референции и вынужден целиком схватывать весь посыл, который навязывает ему данное художественное выражение. В результате означаемое становится многообразным, неоднозначным, и первая фаза постижения оставляет нас одновременно и насыщенными, и неудовлетворенными его многообразием. В результате мы снова обращаемся к нашему сообщению, уже обогатившись схемой сложных обозначений, которые неизбежно вовлекают в процесс восприятия наши воспоминания о прошлых переживаниях; таким образом, второе восприятие обогатится рядом привнесенных воспоминаний, которые начинают взаимодействовать со значениями, постигнутыми при вторичном контакте с

сообщением, значениями, которые, в свою очередь, будут изначально отличаться от значений, постигнутых при первом контакте, так как сложная природа стимула автоматически приведет к тому, что новое восприятие будет происходить в другой перспективе, согласно новой иерархии стимулов. Вновь обращая внимание на всю совокупность имеющихся стимулов, воспринимающий вынесет на первый план те знаки, которые первоначально рассматривал мимоходом, и наоборот. В этом трансактивном действии, в котором совокупность привнесенных воспоминаний и система значений, сложившаяся во второй фазе восприятия, сочетаются с системой значений, сложившейся в первой фазе (той системой, которая предстает в качестве «гармонического» воспоминания во время второй фазы осмысления), как раз и формируется более глубокое значение изначального выражения. И чем больше усложняется осмысление, тем больше изначальное сообщение — как таковое, составленное из материи, его осуществляющей — вместо того чтобы иссякать, предстает обновленным, открытым для более глубоких «прочтений». Теперь начинается самая настоящая цепная реакция, характерная для той организации стимулов, которую мы обычно называем «формой». В теории эта реакция неостановима, а на практике она завершается тогда, когда воспринимающий уже не находит в форме новых стимулов, однако в этом случае, по — видимому, происходит ослабление внимания: формируется некое привыкание к стимулу, в силу которого, с одной стороны, знаки, его составляющие, будучи постоянно акцентированными — как это происходит тогда, когда мы слишком долго рассматриваем какой — либо предмет или слышим слово, значение которого все больше и больше воспринимается нами как навязчивое — порождают определенную пресыщенность и кажутся утратившими свою остроту (там, где имеет место только временная притупленность нашего восприятия); с другой стороны, подчиненные механизму привычки, воспоминания, которые мы привносим в акт нашего восприятия, вместо того чтобы являть собой свежее порождение возбужденной памяти, предстают как схемы, краткое изложение тех воспоминаний, какие были задействованы раньше. В данном случае блокируется процесс эстетического наслаждения, и форма при ее рассмотрении превращается в условную схему, на которой хочет отдохнуть наше восприятие, слишком долго подвергавшееся воздействию стимула. Это происходит с нами, когда мы замечаем, что много лет с удовольствием слушаем какой — либо музыкальный отрывок; наступает момент, когда он еще кажется нам красивым, но лишь потому, что мы привыкли считать его таким, тогда как

на самом деле то, чем мы теперь наслаждаемся, слушая этот отрывок, является воспоминанием о когда — то пережитых чувствах; в действительности мы больше ничего не чувствуем, и наше восприятие, уже ничем не оживляемое, больше не влечет наше воображение и ум к поиску новых оттенков понимания. На какое — то время форма оказывается для нас исчерпанной[22]. Нередко приходится освежать наше восприятие, налагая на него долгое воздержание. Вернувшись к этому отрывку спустя долгое время, мы вновь обретаем свежесть чувств и замираем в восторге перед его очаро**—У** ванием, однако дело не только в том, что мы отвыкли от воздействия уже известных нам акустических стимулов, организованных определенным образом: в большинстве случаев за это время мы сами стали более зрелыми, наша память обогатилась, углубилась культура; этого достаточно, чтобы изначальная форма отрывка смогла разбудить те зоны нашего ума и чувств, которых прежде просто не было и которые теперь узнают себя в первоначальном стимуле и вызываются им. Но иногда случается так, что никакое воздержание больше не может вернуть нам былые восторг и наслаждение, и форма умирает для нас окончательно. Это может означать, что наш интеллектуальный рост завершился, или же что произведение как определенная организация эстетических стимулов было обращено к другому восприятию, которого сейчас у нас нет: наше восприятие изменилось, а вместе с ним изменилось и восприятие других людей: признак того, что форма, родившаяся в одной культурной среде, в другой оказывается бесполезной, ее стимулы сохраняют реферативную и суггестивную способность для людей иной эпохи, но уже не для нас. В этом случае мы оказываемся вовлеченными в самые широкие перемены вкуса и культуры вообще: наступает утрата конгениальности произведения и человека, его воспринимающего, которая нередко характеризует культурную эпоху и заставляет писать критические главы, посвященные «судьбе такого — то произведения». В такой ситуации было бы неверно утверждать, что это произведение умерло, или что наши современники омертвели душой и просто не могут постигать истинную красоту: эти наивные и опрометчивые утверждения основываются на утверждении, будто эстетическая ценность являет собой нечто объективное и неизменное, некую данность, которая существует независимо от процесса трансакции. В действительности в течение определенного периода в истории человечества (или нашей личной истории) некоторые возможности постигающей трансакции блокируются. В относительно простых случаях, как, например, понимание какого — либо алфавита, это блокирование

трансактивных возможностей объясняется легко: сегодня мы не понимаем язык этрусков, потому что утратили код, табличку с параллельным текстом, вроде той, которая позволила нам в свое время найти ключ к египетским иероглифам. Однако в таких сложных явлениях, как осмысление эстетической формы, в которой взаимодействуют материальные факторы и семантические условности, лингвистические и культурные отсылки, привычки восприятия и логические решения, причины оказываются куда сложнее, так что обычно отсутствие конгениальности воспринимается как некий таинственный феномен или делаются попытки вообще отрицать конгениальность, опираясь на недобросовестный критический анализ, стремясь доказать абсолютную, вневременную значимость непонимания (как Беттинелли это делает с Данте). В действительности речь идет о таких эстетических явлениях, которые эстетика не может объяснить в деталях, хотя и может наметить возможность решения в общих чертах[23]. За это должны взяться психология, социология, антропология, экономика и прочие науки, которые исследуют перемены, происходящие внутри различных культур.

Все эти рассуждения позволили нам показать, что впечатление всегда новой глубины, тотальности, «открытости», которую, как нам кажется, мы всегда можем признать в любом произведении искусства, основывается на двойственной природе коммуникативной организации эстетической формы, а также на трансакции, характерной для процесса понимания. Впечатление открытости и тотальности зависит не от объективного стимула, который сам по себе материально определен, и не от субъекта, который, как таковой, готов воспринимать какую угодно открытость или не воспринимать никакой, а от познавательного отношения, в ходе которого реализуются формы открытости, порожденные и управляемые теми стимулами, которые организованы в соответствии с эстетическим замыслом.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ И ДВА ВИДА «ОТКРЫТОСТИ»

Итак, в этой связи можно сказать, что *открытость* является условием всякого эстетического восприятия, и любая воспринимаемая форма, поскольку она наделена эстетической ценностью, предстает как «открытая». Мы видели, что так происходит даже тогда, когда художник стремится к однозначности и избегает двусмысленности.

Однако, исследуя открытые произведения, мы увидели, что в

определенных видах поэтики наблюдается стремление к явной открытости, доводимой до крайних пределов — той открытости, которая основывается не только на характерном эстетическом результате, но и на самих его слагаемых. Иными словами, тот факт, что фраза из *Finnegans Wake* обретает бесконечное множество значений, не находит объяснения с точки зрения сложившейся эстетики в отличие от рассмотренного нами стиха Расина; Джойс стремился к чему — то большему, к чему — то иному, он эстетически упорядочивал целую систему означающих, которая уже сама по себе была открытой и двусмысленной. С другой стороны, знаки в своей двусмысленности неотделимы от их эстетической организации, напротив, оба момента поддерживают и обосновывают друг друга.

Проблема станет понятнее, если мы сравним два отрывка: из *Божественной комедии* и из *Finnegans Wake.* В первом Данте хочет объяснить природу Пресвятой Троицы, стремится донести до нас самый возвышенный и самый трудный для понимания концепт всей его поэмы, который, однако, уже был достаточно однозначно разъяснен богословами и, следовательно, по крайней мере, с точки зрения Данте, подлежит лишь одному, ортодоксальному, истолкованию. Поэтому поэт выбирает слова, каждое из которых обладает точной отсылкой, и говорит:

> «O Luce eterna, che sola in Te sidi,
> Sola t'intendi, e, da te intelletta
> Ed intendente te, ami ed arridi!»[6]

Как мы уже сказали, католическое богословие однозначно разъясняет идею Троицы, и иные истолкования этого понятия в рамках данной доктрины невозможны. Данте принимает одно и только одно толкование и только его предлагает, однако, выражая это понятие в совершенно самобытной формуле, связывая высказанные идеи со звуковым и ритмическим материалом настолько, что он начинает выражать не только это понятие, но и радостное чувство созерцания, сопутствующее постижению (настолько, что теперь его референтивные и эмотивные значения сливаются в единую, уже нерасторжимую физическую форму), приходит к тому, что богословское понятие так прочно связывается со способом его раскрытия, что начиная с этого момента уже невозможно будет, говоря о нем, вспомнить более действенную и содержательную формулу. С другой стороны, каждый раз, когда эта терцина перечитывается, идея

тринитарной тайны обогащается новыми чувствами и новыми соображениями, и ее значение, оставаясь недвусмысленным, как будто становится глубже и богаче при каждом новом прочтении.

Что касается Джойса, то он в пятой главе *Finnegans Wake* пытается охарактеризовать таинственное письмо, которое было найдено в навозной куче и смысл которого непонятен, темен, потому что многозначен; письмо — это тот же *Finnegans* и в конечном счете являет собой образ вселенной, которую *Finnegans* отражает в языке. Определить его значит определить саму природу космоса и определить его так же важно, как важно для Данте определить природу Троицы. Однако Данте дает только одно понятие Троицы, тогда как космическое *Finnegans* Wake — письмо по сути представляет собой «хаосмос» и определить его — значит указать на его принципиальную двусмысленность, дать понять, что он именно таков. Таким образом, автор должен говорить о неоднозначном предмете, используя неоднозначные знаки, соединенные между собой неоднозначными отношениями. Определение занимает множество страниц книги, но, по существу, каждая фраза только и делает, что подает в какой — то иной перспективе основную идею, даже целое поле идей. Возьмем какую — нибудь страницу наугад:

> «From quiqui quinet to michemiche chelet and a jambebatiste to a brulobrulo! It is told in sounds in utter that, in signs so adds to, in universal, in polygluttural, in each ausiliary neutral idiom, sordomutics, florilingua, sheltafocal, flayflutter, a con's cubane, a pro's tutute, strassarab, ereperse and anythongue athall».

Хаотичность, многозначность, многочисленные варианты истолкования этого *хаосмоса* на всех языках, отражение в нем целой истории *(quinet — Кине, michemiche chelet — Мишле),* но в виде исторического цикла, характерного для историософии Дж. Вико *(Jambebatiste),* многозначность варваризированного глоссария *(polygluttural),* намек на сожженного на костре Бруно *(brulobrulo),* две непристойные аллюзии, объединяющие в одном корне грех и болезнь, — перед нами ряд (незаконченный ряд, наметившийся при первой попытке интерпретации) намеков, которые берут начало в самой двусмысленности семантических корней и в неупорядоченности синтаксической конструкции. Эта семантическая множественность еще не определяет *эстетической ценности,* и тем не менее именно многообразие корней приводит к тому, что фонемы столь дерзновенны и богаты намеками, но, с другой стороны, нередко на новый этимон намекает то или иное соотношение звуков, так что материал, воспринимаемый нами на

слух, и репертуар отсылок сливаются нерасторжимым образом. Таким образом, стремление к тому, чтобы сказанное было двусмысленным и открытым, влияет на всю организацию речи, определяя звуковую многозначность, способность возбуждать воображение, а формальная организация, которую претерпевает этот материал, когда точно выверяются звуковые и ритмические соотношения, сказывается на игре референций и намеков, обогащая ее и способствуя созданию органической упорядоченности, так что даже малейший корень слова невозможно отъединить от целого.

Терцина Данте и фраза Джойса, по существу, аналогичны с точки зрения создания структуры, которая может оказывать эстетическое воздействие: совокупность денотативных и коннотативных значений сливается с материальными элементами, образуя органическую форму. Обе формы (если рассматривать их в их эстетическом аспекте) являют себя как открытые, в той мере, в какой предстают как стимул всегда нового и более глубокого восприятия. Тем не менее в терцине Данте всегда новым оказывается сообщение *однозначной* вести, тогда как Джойс стремится к тому, чтобы всегда иной была весть, которая сама по себе (и благодаря сложившейся форме) *многозначна.* Здесь богатство содержания, типичное для эстетического восприятия, пополняется новым богатством, которое современный автор воспринимает как основную ценность и пытается воплотить.

Эта ценность, к которой современное искусство стремится сознательно и которую мы попытались определить в произведениях Джойса, представляет собой то же самое, что стремится осуществить серийная музыка, освобождая слух от обязательных бинарностей, характерных для тонального построения музыкальной фразы, и множа параметры, исходя из которых можно упорядочивать звуковой материал и наслаждаться им. К этому же стремится и неформальная живопись, предлагая различные варианты прочтения картины; к этому стремится и роман, уже не излагая только одну перипетию, один сюжет, но стремясь в одной книге дать возможность увидеть несколько событийных пластов и сюжетных линий.

Мы говорим о ценности, которая в теории не отождествляется с ценностью эстетической, так как речь идет о коммуникативном *замысле,* который для того, чтобы осуществиться, должен воплотиться в законченную форму и который осуществляется только в том случае, если в его основе лежит принципиальная открытость, свойственная любой законченной художественной форме. С другой стороны, будучи задуманной и осуществленной,

эта ценность определяет воплотившие ее формы таким образом, что их эстетическую завершенность можно ощутить, оценить и объяснить только постоянно имея ее в виду (иными словами, невозможно дать оценку какой — либо атональной композиции, не принимая во внимание того факта, что она стремится к определенной открытости по сравнению с замкнутыми отношениями тональной грамматики и имеет ценность только в том случае, если действительно оказывается в этом плане на высоте).

Эту ценность, эту открытость второго порядка, к которой стремится современное искусство, можно было бы определить как возрастание и умножение значений, которые могут содержаться в сообщении, но термин оказывается двусмысленным, потому что многие не захотели бы говорить о «значении» по отношению к такому виду коммуникации, в котором, если речь заходит о живописи, используется знак, не имеющий образа, а в музыке — целое созвездие звуков.

Тогда мы определим такую открытость как увеличение *информации,* но такое определение перенесет наше исследование на другой уровень, и нам придется обосновать возможность использования в эстетической сфере «теории информации».

3. ОТКРЫТОСТЬ, ИНФОРМАЦИЯ, КОММУНИКАЦИЯ

Создавая такие художественные структуры, которые требуют от воспринимающего личного деятельного отношения, часто перекомпоновки, всегда различной, предлагаемого материала, современная поэтика отражает общую устремленность нашей культуры к таким процессам, в которых вместо однозначной и необходимой последовательности событий в качестве вероятностного поля утверждается определенная «неоднозначность» ситуации, стимулируя оперативный или интерпретативный выбор, всякий раз другой.

Эта необычная эстетическая ситуация, а также трудности, с которыми мы сталкиваемся, пытаясь дать точное определение той «открытости», к которой стремятся различные современные поэтики, заставляют нас теперь приступить к рассмотрению особого вида научной методологии, а именно теории информации, в которой, как нам кажется, мы можем найти указания, представляющие интерес для нашего исследования. Указания в двух ас—**101**

пектах: с одной стороны, мы полагаем, что некоторые поэтики на свой лад отражают ту же культурную ситуацию, которая обусловила исследования в области информации, с другой стороны, нам кажется, что некоторые методологические приемы, появившиеся в результате этих исследований, при соответствующей корректировке можно использовать в сфере эстетики (и мы увидим, что другие это уже делали). Мы, однако, понимаем, что нам сразу же могут возразить, сказав, что между научными исследованиями и художественным творчеством не может существовать эффективных связей и что любая параллель является совершенно неосновательной. Следовательно, для того, чтобы избежать прямых и поверхностных перенесений, прежде всего будет полезно рассмотреть общие принципы теории информации, не соотнося их с эстетикой, и только потом выяснить, существуют ли какие — либо связи, а если существуют, то какие именно, и при каких условиях методологические приемы, используемые в одной области, можно использовать в другой.

I. ТЕОРИЯ ИНФОРМАЦИИ

Теория информации стремится к тому, чтобы подсчитать количество информации, содержащейся в том или ином сообщении. Если, например, в метеорологической сводке от 4 августа сообщается о том, что «завтра снегопада не ожидается», информация, которую я получаю, оказывается довольно скудной, потому что речь идет о факте, настолько само собой разумеющемся, что количество известных мне вещей и возможность предугадывать завтрашние события нисколько не увеличиваются. Если же 4 августа сводка погоды сообщает, что «завтра, 5 августа, ожидается снегопад», я получаю значительное количество информации, если учесть невероятность события, о котором мне сообщили. Количество информации, содержащееся в каком — либо сообщении, определяется и осведомленностью, которой я могу располагать относительно достоверности ее источника. Если, покупая дом у агента по недвижимости, я спрашиваю его, не слишком ли этот дом сырой, и он отвечает мне «нет», я получаю мало информации и продолжаю сомневаться в достоверности его слов, но если тот же агент, совершенно неожиданно для меня и в ущерб своим собственным интересам, говорит «да», тогда я получаю изрядное количество информации и действительно узнаю что — то по интересующему меня вопросу.

Таким образом, информация представляет собой некое *дополнение,* является чем — то таким, что добавляется к уже известному и что я воспринимаю как новое. Однако в приведенных нами примерах речь шла о достаточно обширной и сложной информации, в которой доля новизны зависит от ожиданий получателя. В действительности информацию предварительно следует определить в гораздо более простых ситуациях, в которых ее *количество* можно измерить математически и выразить в числах, не обращаясь к познаниям, которыми может располагать ее возможный получатель; в этом, собственно, и заключается задача теории информации. Ее расчеты подходят к сообщениям любого вида, к числовым и лингвистическим символам, к последовательности тех или иных звуков и т. д.

Чтобы подсчитать количество информации, необходимо исходить из того, что максимальная вероятность совершения какого — то события равна 1, а минимальная 0. Следовательно, математическая вероятность совершения события колеблется между единицей и нулем. Когда мы подбрасываем монету, у нас

одинаковая вероятность того, что выпадет «орел» или «решка», и, следовательно, вероятность «орла» равна 1/2. Если же мы берем игральную кость, то вероятность выпадения тройки равна 1/6. Вероятность того, что два независимых друг от друга события совершатся одновременно, зависит от вероятности совершения каждого из них, и, таким образом, вероятность того, например, что одна игральная кость выбросит единицу, а вторая шестерку, равна 1/36.

Отношение между рядом событий, которые могут осуществиться, и рядом вероятностей, связанных с этими событиями, выглядит как связь между арифметической и геометрической прогрессиями, та связь, которая выражается логарифмом, поскольку второй ряд будет заключаться в логарифме первого. Более понятным образом количество информации можно выразить так:

$$\text{вероятность, которую получатель имеет после принятия сообщения } \log \frac{\text{вероятность, которую получатель имел до получения сообщения}}{}$$

В случае с монетой (если мне говорят о том, что выпадет «орел») равенство будет таким:

$$\log \frac{1}{1/2} = \log 2$$

Следовательно, данное равенство (поскольку при полученном сообщении вероятность всегда будет равна единице, если допустить, что отсутствует фоновый *шум,* о котором мы еще поговорим) можно представить так:

Информ. = — log (вероятность, имеющаяся для получателя до получения сообщения).

В случае с монетой:

— log (1/2) = log 2.

Осуществляя бинарный выбор, теория информации использует двоичные основные логарифмы и называет единицу информации термином *bit* (или *binit),* представляющим собой сокращение двух слов *binary digit* (двоичный знак). Использование двоичного логарифма имеет следующее преимущество: поскольку $\log_2 2 = 1$, один *bit* информации говорит нам о том, какая из двух возможностей события осуществляется.

В качестве еще одного примера возьмем доску из 64 клеток, в одной из которых должна располагаться пешка. Если информатор сообщает мне, что она находится в клетке 48, тогда получаемую

мною информацию можно измерить следующим образом: поскольку изначально мои возможности угадать эту клетку составляли 1/64, формула выглядит так: — $\log_2 (1/64) = \log_2 64 = 6$. Таким образом, я получил информацию, которую можно сосчитать в 6 *битах*[1].

Таким образом, можно сказать, что количество информации, переданной в сообщении, является двоичным логарифмом определенного числа альтернатив, позволяющих недвусмысленно определить это сообщение[2].

Для того, чтобы измерить уменьшение или увеличение количества информации, специалисты обращаются к понятию, заимствованному из термодинамики и теперь уже вполне обоснованно вошедшему в терминологический багаж теории информации. Речь идет о понятии *энтропии.* Это понятие достаточно широко известно, потому что все о нем слышали, но в силу этого оно достаточно размыто, так как каждый понимает его по — своему и использует весьма свободно; поэтому будет неплохо, если мы вкратце его рассмотрим, ибо его происхождение из термодинамики оставило наслоения, не всегда обоснованные.

Согласно второму началу термодинамики, изложенному Р. Клаузиусом, если определенное количество работы может полностью трансформироваться в теплоту (о чем говорит первое начало термодинамики), то каждый раз, когда теплота трансформируется в работу, это происходит не столь полно и завершенно, как в первом случае. Для того, чтобы совершился переход определенного количества теплоты в работу, двигатель должен обеспечивать обмен теплотой между двумя телами различной температуры: источником теплоты и охладителем. Двигатель поглощает определенное количество теплоты от ее источника, но не всю ее преобразует в работу, потому что часть отдает охладителю. Таким образом, часть теплоты Q_1 преобразуется в работу, кроме того имеется теплота $Q — Q_1$, которая передается охладителю.

Таким образом, если после преобразования работы в теплоту (первый закон термодинамики) я преобразую эту теплоту в работу, мне не удается вернуться к исходному количеству этой работы. Наблюдается уменьшение или, как обычно говорят, «расход» энергии, которую уже не удастся восстановить. Энергия «расходуется». Таким образом, некоторые природные процессы не являются полностью обратимыми: «эти процессы *однонаправленны,* и с каждым из них мир делает шаг, след которого никоим образом нельзя стереть»[3]. Если мы хотим найти общую меру этой необратимости, надо предположить, что природа, так сказать, отдает предпочтение одним состояниям

перед другими (то есть тем, к которым устремляются необратимые процессы) и кроме того, нам придется отыскать физическую величину, которая количественно измеряет предпочтение, отдаваемое природой определенному состоянию. Такая величина имела бы свойство расти во всех необратимых процессах. Это и есть энтропия.

Таким образом, второе начало термодинамики, утверждая «расход» энергии, стало законом энтропии, причем настолько, что обычно идею энтропии связывают с идеей этого «расхода» и тем выводом, согласно которому, наблюдая за развитием любого естественного процесса в направлении увеличивающегося расхода и поступательного уменьшения энергии, можно якобы говорить о «тепловой смерти» вселенной. Однако надо раз и навсегда отметить, что если понятие энтропии и используется в термодинамике для того, чтобы определить расход энергии (и, следовательно, здесь неизбежно начинают звучать пессимистические нотки, коль скоро нам позволено облекать в чувства научные размышления), в действительности представляет собой *статистическую величину* и потому является математически нейтральным инструментом. Иными словами, энтропия представляет собой измерение состояния наибольшей *равновероятности,* к которому стремятся естественные процессы. В этом смысле и принято говорить, что природа *имеет предпочтения:* она предпочитает более единообразное состояние менее единообразному, и теплота переходит от более нагретого тела к менее нагретому потому, что состояние равномерного распределения температуры более вероятно, чем состояние неравномерного распределения. Иными словами, взаимонаправленная скорость молекул в большей степени тяготеет к состоянию единообразия, а не к состоянию различия, в котором, при их различной скорости, совершаются различные тепловые реакции. Исследования, проведенные Больцманом в области кинетики газов, показали, что природа прежде всего тяготеет к *элементарной неупорядоченности,* мерой которой является энтропия[4].

Тем не менее необходимо еще раз подчеркнуть, что понятие энтропии является чисто статистическим, так же, как, в конечном счете, *чисто статистическим* является тот же принцип необратимости: как уже показал Больцман, в замкнутой системе обратимость не невозможна, а только невероятна. Столкновение молекул газа происходит согласно статистическим законам, которые сводят различие скоростей к среднему равенству. Когда более быстрая молекула сталкивается с более медленной, может случиться так, что последняя передаст часть своей скорости

первой молекуле, но статистически более вероятно, что произойдет обратное, то есть быстрая молекула замедлит свой бег и сообразует свою скорость со скоростью более медленной молекулы, порождая состояние большего единообразия и, следовательно, способствуя росту элементарной неупорядоченности. «Таким образом, закон увеличения энтропии обусловлен законом больших чисел, известным любому виду статистики, однако он не относится к строгим физическим законам, которые, как, например, законы механики, не допускают исключений»[5]. То, каким образом от теории «расхода» энергии можно перейти к использованию понятия энтропии в теории информации, нам довольно ясно показывают рассуждения Ганса Рейхенбаха. Общая тенденция к возрастанию энтропии, свойственная физическим процессам, не препятствует тому, чтобы (как мы это ощущаем каждый день) происходили такие физические процессы, в которых совершается определенная организация, то есть упорядочение событий в соответствии с определенной *невероятностью* (все органические процессы таковы) и, следовательно, в соответствии с *уменьшением энтропии.* По отношению к общей графической кривой роста энтропии эти моменты ее уменьшения Рейхенбах называет *branch systems* (боковыми системами) (как отклонения, ответвления от этой кривой), в которых взаимодействие некоторых событий приводит к упорядочению соответствующих элементов. Приведем пример. Ветры, дующие на пляже, порождают в тысячах песчинок общую тенденцию к беспорядку и, следовательно, к единообразию их расположения, но вот неожиданно по пляжу проходит человек, и взаимодействие его ног с поверхностью песка представляет собой взаимодействие событий, приводящих к появлению определенной конфигурации (статистически совершенно невероятной) следа от его ноги. Эта конфигурация, являющаяся *формой,* фактом определенной организации, очевидно, будет стремиться к исчезновению под воздействием ветров, иными словами, если она и представляла собой ответвление от общей кривой энтропии (там, где сама энтропия уменьшалась, уступая место *невероятному порядку),* сама боковая система, тем не менее, будет стремиться к тому, чтобы снова слиться с общей кривой увеличивающейся энтропии. В то же время в этой системе, как раз благодаря уменьшению элементарной неупорядоченности и осуществлению порядка, сложились причинно — следственные отношения: причина представляла собой совокупность фактов взаимодействия с песчинками пляжа (читай «человеческая нога»), а следствие — возникшую затем их организацию («след»).

Существование причинно — следственных отношений в системах, организованных при уменьшении энтропии, приводит к возникновению «воспоминания»; с физической точки зрения воспоминание представляет собой запись, «упорядочение, структура которого остается неизменной, так сказать, замороженной»[6]. Это помогает нам установить цепь причин, чтобы воссоздать событие, однако поскольку второе начало термодинамики ведет к признанию и утверждению существования воспоминаний о прошлом, постольку воспоминание представляет собой не что иное, как накопление информации, *из этого рождается тесная связь между энтропией и информацией*[1].

Поэтому нас не удивит, если в теоретических работах по информации мы обнаружим широко используемый термин «энтропия»: это, напротив, поможет нам понять, что измерение количества информации означает измерение того порядка или беспорядка, в соответствии с которым организовано то или иное сообщение.

Понятие информации в теории Винера

Для Норберта Винера, который широко использует теорию информации в своих кибернетических исследованиях, то есть использует для того, чтобы оценить возможность контроля над коммуникацией среди людей и машин, информативное содержание того или иного сообщения зависит от степени его организации; информация является мерой упорядоченности и, следовательно, мера беспорядка, то есть энтропия, будет противоположностью информации. Иначе говоря, информация, заключенная в каком — либо сообщении, зависит от его способности организоваться в соответствии с конкретным порядком, благодаря невероятной систематизации избегая той равновероятности, того единообразия, той элементарной неупорядоченности, к которой преимущественно стремились бы естественные события. Приведем пример. Если я подбрасываю в воздух большое количество кубиков, на гранях которых написаны буквы алфавита, они в любом случае выпадут так, что их последовательность будет лишена всякого смысла, например, AAASQMFLLNSUHOI и т. д. Эта последовательность ничего мне не говорит: она сказала бы мне что — нибудь, если бы была организована по правилам орфографии какого — нибудь языка, несла на себе печать определенных орфографических и грамматических критериев, если бы, одним словом, основывалась на предугадываемой и организованной системе сочетаний, то

есть на *коде*. Язык — это человеческое порождение, типичная *branch system,* при его создании многочисленные факты взаимодействовали между собой для того, чтобы возникло состояние упорядоченности, точных отношений. Поскольку он является организованной системой (избегающей равной вероятности, характерной для неупорядоченности), язык представляет собой *невероятное* событие по отношению к общей кривой энтропии. Однако эта организованность, естественным образом невероятная, теперь, внутри системы, утверждает свою *цепь вероятностей,* совокупность вероятностей, которые как раз и управляют организацией языка, благодаря чему, например, я могу почти наверняка предсказать, что если в середине незнакомого мне итальянского слова встречаются две согласные буквы, то следующая будет гласной. В музыке примером, аналогичным языку, branch system, коду, будет тональная система, которая совершенно невероятна по отношению к природным акустическим явлениям (располагающимся как пустые звуки), однако внутри организованной системы, каковой она является, устанавливаются критерии вероятности, появляется возможность, пользуясь этими критериями, с некоторой уверенностью, по крайней мере, в общих чертах, предсказать мелодическую кривую последовательности, но, предвидя, например, в определенный момент появление основного тона.

Изучая передачу сообщений, теория информации понимает их именно как организованные системы, управляемые установленными законами вероятности, системы, в которых в виде помехи, исходящей извне, или ослабления самого сообщения (все эти элементы понимаются как «шум») может заявить о себе некая неупорядоченность, то есть оскудение сообщения, увеличение энтропии. Если значение представляет собой организацию сообщения по определенным правилам вероятности (именно по *правилам,* а не по статистической равновероятности, которая позитивно измеряется энтропией), тогда неупорядоченность — это опасность, грозящая уничтожить само сообщение, а энтропия — ее измерение. *Таким образом, энтропия будет негативным измерением смысла сообщения*8.

Для того, чтобы защитить сообщение от такого оскудения, чтобы, несмотря на проникновение шума, мешающего его принятию, смысл содержания (его порядок) в основном оставался без изменения, мне придется как бы окутать это сообщение условными повторениями, окружить его избытком четко определенных вероятностей, чтобы, каким бы упомянутый шум ни был, доля информации все равно сохранилась бы. Этот излишек вероятностей и является избыточностью. Предположим,

нам надо сообщить: «Я тебя слышу» («Ti odo»). Допустим, что кто — то кричит эти слова с одной горной вершины на другую, что, передавая эту фразу, неопытная телеграфистка неправильно расставляет на своем передатчике необходимые точки и тире или что, наконец, она написана на листке бумаги, оказавшемся в классической бутылке, где бумагу подмочила вода. В контексте передачи информации все эти помехи и ситуации являются *шумом.* Чтобы быть уверенным, что сообщение будет принято в надлежащем виде, что, например, ошибка телеграфистки не изменит фразу на «Я тебя ненавижу» («Ti odio»), а порывы ветра не превратят ее в нечто непонятное, я могу сказать так: «Я тебя слышу, то есть улавливаю твои слова». Говоря в общих чертах, можно сказать, что, как бы плохо ни обстояли дела, для того, кто принимает сообщение, все — таки сохраняется возможность, основываясь на скудных и неполных его компонентах, воссоздать его лучшим образом.

Если же говорить точнее, то в языковой системе смысловая избыточность определяется всей совокупностью синтаксических, орфографических и грамматических правил, которые как бы устанавливают необходимые лингвистические вехи. В этом смысле можно сказать, что, будучи системой заранее определенных вероятностей, с которыми и устанавливается связь, язык представляет собой *коммуникативный код.* Использование местоимений, частиц, флексий в определенных языках способствует тому, что в структурном плане сообщение усложняется и в большей степени соотносится со вполне *определенными* (а не какими — либо другими) вероятностями. Впав в крайность, можно даже сказать, что гласные в словах являются элементами избыточности будто бы для того, чтобы сделать более вероятным и понятным расположение согласных (которые определяют то или иное слово). Глядя на совокупность согласных «лшд», я могу догадаться, что речь идет о «лошади», даже если и не вижу гласных «о» и «а». Однако эти последние появляются между согласными для того, чтобы я увидел совершенно полное и понятное слово, появляются почти как некий преизбыток понятности. Когда специалисты по теории информации утверждают, что избыточность в английском языке составляет пятьдесят процентов, это значит, что, когда говорят по — английски, пятьдесят процентов сказанного несут в себе какое — то сообщение, а остальные пятьдесят определяются структурой языка и являются пояснительным излишком. Телеграмма, написанная именно в «телеграфном» стиле, по существу, представляет собой сообщение, из которого устранена малая часть избыточности (местоимения, артикли, наречия), настолько,

насколько это возможно, чтобы не утратился смысл. С другой стороны, в такой телеграмме утраченная избыточность компенсируется введением условных оборотов речи, стереотипных выражений, которые облегчают понимание и создают новую форму вероятности и упорядоченности.

Законы вероятности настолько сильно управляют повторяемостью элементов языка, что, применяя статистические исследования к морфологической структуре слов, можно выбрать определенное количество букв, которые, согласно статистическим критериям, повторяются чаще других, и из них составить некие произвольные последовательности, которые, тем не менее, будут

иметь много общего со словами языка, в котором проводится этот эксперимент[9].

Все это, однако, приводит нас к тому выводу, что порядок, регулирующий понятность сообщения, утверждает также его абсолютную предсказуемость или, иными словами, его *банальность.* Чем больше сообщение упорядочено и понятно, тем больше оно предсказуемо: поздравления с днем рождения или выражения соболезнования, следующие предельно строгим критериям вероятности, вполне ясны, но почти не говорят нам ничего нового.

Различие между значением и информацией

Все это заставляет нас признать недостаточной расхожую точку зрения, вошедшую в обиход благодаря Винеру, для которого *значение* какого — либо сообщения и *информация,* содержащаяся в нем, являются синонимами, связанными с понятиями *порядка* и *системы вероятности* и противопоставленными понятиям энтропии и неупорядоченности.

Тем не менее мы уже отмечали, что информация зависит также от ее источника, то есть вполне понятно, что, если, например, поздравление с днем рождения исходит от председателя Совета министров СССР, непредсказуемость этого поздравления станет для нас неожиданным увеличением информации. Это, однако, подтверждает как раз тот факт, что, как мы говорили вначале, информация, будучи дополнением, связана с *оригинальностью, не — вероятностью.* Но как это согласовать с тем, что чем вероятнее сообщение, чем оно *предсказуемее* в любой своей части, тем больше в нем *смысла?* Ясно, что фраза «каждой весной распускаются цветы» имеет вполне ясное, совершенно недвусмысленное значение; она наделена максимальным смыслом и всевозможной доступностью, однако не добавляет ничего к тому, что нам уже известно.

Говоря языком нашего прежнего разговора об информации, можно сказать, что она *не*

сообщает нам ничего особенного. Быть может, информация и смысл (значение) — не одно и то же?

Читая Винера, мы не можем прийти к такому заключению: для него информация означает *порядок,* а ее противоположность измеряется энтропией. Верно, однако, и то, что теорией информации Винер пользуется для изучения коммуникативных возможностей электронного мозга, и ему надо определить средства, с помощью которых то или иное сообщение становится понятным. Таким образом, он не проводит никакого различия между информацией и смыслом. Тем не менее в каком — то месте он делает чрезвычайно важное утверждение: «Для того, чтобы способствовать накоплению общего объема информации, которым располагает сообщество, какой — либо отрывок этой информации должен сообщать что — то принципиально отличное от совокупной информации, которой это сообщество уже располагает»; в этой связи в качестве примера он вспоминает о великих деятелях искусства, заслуга которых состояла в том, что определенным оборотам речи и приемам они придавали своеобразие, а причину смыслового оскудения их произведений усматривает в том, что со временем все, что когда — то было ими сделано и сказано впервые и воспринималось как совершенно самобытное, публика привыкла воспринимать как нечто общезначимое и банальное[10].

Размышляя на эту тему, мы замечаем, что повседневная коммуникация полна выражений, которые не согласуются с грамматическими или синтаксическими обыкновениями и именно по этой причине привлекают наше внимание и сообщают нам нечто новое, даже если отклоняются от правил, в соответствии с которыми обычно осуществляется передача смысла. Получается так, что (если рассматривать язык как систему вероятности) некоторые конкретные элементы *неупорядоченности* увеличивают объем информации, содержащейся в сообщении.

Смысл и информация в поэтическом сообщении

В искусстве это происходит по преимуществу, и поэтическая речь обычно рассматривается как некая система, которая, совершенно по — новому связывая звук и понятие, звуки и слова необычным образом соединяя фразы, вместе с тем или иным смыслом сообщает и некое необычное чувство, причем в такой степени, что это чувство возникает даже тогда, когда смысл

схватывается не сразу. Представим влюбленного, который захотел раскрыть волнующий его образ по всем правилам вероятности, которыми его связывает такой разговор. «Порой, — говорит он, — когда я пытаюсь вспомнить некоторые события, произошедшие со мной давным — давно, мне кажется, что я снова вижу, как течет вода, холодная и чистая. Воспоминание об этой текущей воде мне особенно дорого, потому что к потоку приходила сидеть женщина, в которую я тогда был влюблен и которую люблю до сих пор. Я так в нее влюблен, что, как это часто бывает у влюбленных, не могу думать ни о каких женщинах в мире, кроме нее. Если можно, хотел бы добавить, что, соединившись в моей памяти с женщиной, которую я продолжаю любить (и должен сказать, что она очень красива), эта текущая вода рождает в моей душе ощущение какой — то сладости, и теперь я, опять — таки как это свойственно влюбленным, переношу сладость, которую испытываю, на воду, благодаря которой ее испытываю: таким образом, я приписываю сладость потоку воды, как если бы это было его свойством. Вот что я хотел сказать и надеюсь, что сумел объясниться». Так говорил бы наш влюбленный, если бы, решив донести до нас бесспорный и вполне понятный смысл придерживался бы всех законов избыточности. Мы поймем все, что он говорит, но, быть может через какое — то время забудем сказанное. Но если этого влюбленного зовут Франческо Петрарка то, не слишком соблюдая правила обычного построения фразы, прибегая к смелым фигуральным выражениям, упраздняя логические переходы, даже забывая предупредить, что он говорит нам о своем воспоминании (о чем мы можем догадаться только благодаря употреблению прошедшего времени), он скажет: «Воды светлые, свежие, сладостные // Где свои прекрасные члены // Омывала та, кто одна // Мне кажется женщиной». Таким образом, всего в шестнадцати словах ему удается сказать, что, с одной стороны, он просто вспоминает, но, с другой, продолжает любить, и, кроме того, этим преисполненным жизни воспоминанием, которое он выражает в едином возгласе, как будто сейчас видит все воочию, он говорит нам, сколь сильна его любовь. Только здесь мы буквально осязаем все неистовство и сладость любви, ощущаем сокрушающую силу воспоминания. Приняв такое сообщение, мы получили огромную информацию о любви Петрарки и о сущности любви вообще. Между первым и вторым случаем нет никакой разницы в *значении,* следовательно, во втором единственным элементом, который определил увеличение информации, является неповторимость структурной организации сообщения, непредсказуемость *по отношению к системе вероятности* и определенная дезорганизация, которая была в нее

введена.

Нам легко могут возразить, сказав, что не только рост непредсказуемости придает очарование поэтической речи. Если бы это было так, тогда гораздо более поэтичными были бы стихи Буркиелло, которые гласят:

«Жареные телячьи ножки // и румяна в пресном бульоне // гневно спорили в куче переваренной еды // где речь заходила о поверженных кочешках брокколи». Нет, мы просто хотели сказать, что *способ11* необычного использования языка — вот что определило поэтический результат, и чтс использование вероятностей, предусмотренных системой языка, ничего бы нам не дало. Если. конечно, новизна не содержалась в самом сообщении, а не в использованных выражениях и не в способе оживлять ставшие привычными чувства: в таком смысле составленное по всем правилам смысловой избыточности радиосообщение о том, что на Рим сбрасывают атомную бомбу, было бы весьма информативно. Однако этот разговор выводит нас за пределы изучения структур языковой системы (а также за пределы эстетики, что лишний раз доказывает: эстетика должна интересоваться не столько *тем, что говорится,* сколько *тем, как это сказано).* И потом, если стихи Петрарки сообщают информацию любому, кто способен постичь их смысл, даже и самому Петрарке, сообщение об атомной бомбардировке, напротив, ничего нового не сказало бы пилоту бомбардировавшему город, и уже тем более — тому, кто слушал бы его во второй раз. Таким образом, мы исследуем возможность передавать *информацию,* не являющуюся привычным «смыслом», *через использование традиционных структур языка, которое противоречит законам вероятности, управляющим им изнутри.*

Следовательно, в таком случае информация связывается не с порядком, а с *неупорядоченностью,* по крайней мере, с определенным *непорядком, который непривычен и которого нельзя предугадать.* Мы говорили о том, что положительным измерением такой информации (поскольку она отличается от смысла (significato) является энтропия. Но если энтропия оказывается максимальной неупорядоченностью и внутри нее наблюдается сосуществование *всяческих* вероятностей и *никакой* именно, тогда информация, содержащаяся в намеренно организованном сообщении (поэтическом или обычном) предстанет лишь как весьма своеобразная форма неупорядоченности — неупорядоченности, которая кажется таковой поскольку берет начало в предшествовавшем ей порядке. Можно ли в этой связи по — прежнему говорить об энтропии?

Передача информации

Вернемся ненадолго к классическому примеру из кинетической теории газов: представим сосуд, наполненный молекулами газа, которые движутся с одинаковой скоростью. Если движение регулируется чисто статистическими законами, энтропия системы очень высока, и — даже если мы можем предсказать общее поведение системы — нам нелегко предугадать, каким будет следующее положение той или иной молекулы; иными словами, молекула может двигаться самыми разными способами, она, так сказать, открыта всем возможностям, мы знаем, что она может занять самые разные положения, но не знаем, какие именно. Для того, чтобы лучше определить поведение отдельных молекул, нам потребовалось бы дифференцировать их скорость, одним словом, придать системе порядок и уменьшить в ней энтропию: поступив таким образом, мы увеличим возможность того, что молекула будет вести себя так, а не иначе, но ограничим число ее изначальных разнообразных возможностей (подчинив их определенному *коду).*

Итак, если я хочу что — либо знать о поведении отдельной частицы, информация, которой я ищу, *противостоит* энтропии, но если я хочу знать все возможные варианты поведения любой частицы, тогда информация, которую я ищу, будет прямо пропорциональна энтропии; привнося в систему порядок и уменьшая в ней энтропию, я узнаю много в каком — то одном смысле, но много меньше в другом.

То же самое происходит и с передачей информации.

Постараемся это пояснить ссылкой на формулу, с помощью которой обычно выражается величина какой — либо информации:

$I = N \log h$

где «h» представляет собой число элементов, из которых делается выбор, а N — количество вариантов выбора, которые можно сделать (в случае с двумя игральными костями $h = 6$, а $N = 2$; если же мы имеем шахматную доску, то $h = 64$, а N = все ходы, которые допускаются правилами шахматной игры).

Если же речь идет о системе с высокой энтропией (где могут осуществиться все комбинации), значения величин N и h оказываются очень большими и, следовательно, самой высокой оказывается и величина той информации о поведении одного или нескольких элементов системы, которую *можно было бы* передать. Однако очень трудно сообщить столько бинарных вариантов выбора, сколько необходимо для того, чтобы обособить выбранный элемент и определить его сочетания с другими элементами.

Каким образом можно легко сообщить ту или иную информацию? Это можно сделать, сокращая число задействованных элементов и вариантов выбора, вводя какой — либо код, систему правил, которая предусматривает наличие строго определенного числа элементов, исключает некоторые комбинации и допускает лишь оговоренные. В этом случае можно будет сообщить информацию через умеренное число бинарных вариантов выбора. Однако значения величин N и h в таком случае уменьшаются и, следовательно, уменьшается величина полученной информации.

Таким образом, чем больше информация, тем труднее как — то ее сообщить, и чем яснее какое — либо сообщение, тем меньше в нем информации.

Вот почему в своем классическом труде по теории информации[12] Шеннон и Уивер осмысляют информацию как величину, прямо пропорциональную энтропии. Другие исследователи тоже признают, что Шеннон, один из основателей этой теории, обращает внимание как раз на этот аспект информации[13], но все они напоминают о том, что, если мы понимаем информацию именно в таком узко статистическом смысле, она не имеет никакого отношения к тому, истинно или ложно содержание сообщения (не имеет отношения к его «значению»). Мы лучше все это усвоим, если обратимся к некоторым высказываниям Уоррена Уивера, которые содержатся в его очерке, посвященном популяризации математического аспекта информации[14]: «В этой новой теории слово «информация» относится не столько к тому, что говорится, сколько к тому, что могло бы быть сказанным, то есть информация выступает как мера нашей свободы в выборе сообщения… Необходимо помнить, что в математической теории коммуникации наш интерес обращен не к значению отдельных сообщений, а к общей статистической природе источника информации…

Понятие «информации», изложенное в этой теории, на первый взгляд кажется странным и неудовлетворительным: неудовлетворительным потому, что не имеет никакого отношения к понятию «значения», а странным потому, что оно не только относится к какому — то отдельному сообщению, но, в первую очередь, учитывает статистический характер всей совокупности сообщений; оно странно еще и потому, что в таком статистическом контексте слова «информация» и «неопределенность» тесно связаны между собой».

Этим мы вернули наш долгий разговор о теории информации к основной для нас проблеме и тем не менее мы должны задаться

вопросом, законно ли все — таки применять такие понятия как орудия исследования к вопросам эстетики, хотя бы потому, что, как теперь ясно, *статистический* смысл информации гораздо шире *коммуникативного.*

Статистически я имею информацию тогда, когда (оставаясь *по эту сторону* всякого порядка) вдобавок располагаю всем перечнем вероятного развития *на уровне источника информации.*

В коммуникативном же плане я имею информацию тогда, когда:

1) находясь в изначальной неупорядоченности очерчиваю и утверждаю некий порядок как систему вероятности, то есть устанавливаю определенный код;

2) находясь в этой системе и не возвращаясь к тому, что ей предшествовало, я (излагая сообщение, которое является двусмысленным по отношению к установленным правилам кода) ввожу элементы неупорядоченности, которые вступают в напряженную диалектическую связь с

основным порядком (сообщение приводит код к кризису).

Итак, нам придется выяснить, как сказывается использование этой намеренной неупорядоченности на сообщении, содержащемся в поэтической речи, причем здесь надо помнить о том, что эту неупорядоченность если и можно отождествить со статистическим понятием энтропии, то *только в переносном смысле:* неупорядоченность, несущая сообщение, является таковой лишь по отношению к предшествовавшему ей порядку.

II. ПОЭТИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ИНФОРМАЦИЯ

Пример с терцетом Петрарки особым образом вписывался в этот контекст: по меньшей мере, наводил нас на мысль о том, что в искусстве один из элементов самобытности эстетической речи обусловливается как раз нарушением вероятностного порядка языка, способного сообщать обычные значения, и это приводит к увеличению числа возможных смыслов. Такой вид информации характерен для всякого эстетического сообщения и совпадает с той основополагающей открытостью *любого* произведения, которую мы рассматривали в предыдущей главе.

А теперь перейдем к примерам из современного искусства, где сознательно делается установка на то, чтобы расширить какое — либо традиционно понимаемое значение.

Если я произношу артикль «il», то, согласно законам избыточности, вероятность того, что следующее слово будет местоимением или существительным, очень велика; если же я говорю «в случае…», то весьма высока вероятность того, что следующим словом будет «если», а не, к примеру, «слон». Так обстоят дела в обычной речи, и хорошо, что это так. Приводя такие примеры, Уивер приходит к выводу, что крайне мала вероятность появления фразы: «я ловлю в Константинополе неприятную гвоздику». Согласно законам статистики, которые управляют повседневным языком, это действительно так, но удивительно, что такие фразы кажутся примером автоматического сюрреалистического письма.

Прочитаем теперь стихотворение *Остров,* написанное Унгаретти:

На берег, где был вечен вечер
из древних рощ сосредоточенных он вышел,
и углубился,
его окликнул ропот перьев,
рассыпавшихся от пронзительного
сердцебиения кипящих вод…

Я был бы не прав, если бы призвал читателя шаг за шагом проследить все нарушения характерных для нашего языка законов вероятности, произошедшие в этих нескольких строках. Я был бы не прав и в том случае, если бы пустился в долгое рассуждение,

чтобы показать ему, что читая подобное стихотворение, совершенно лишенное «смысла» в обычном понимании этого слова, я получаю обилие головокружительной информации об острове, более того, каждый раз когда я перечитываю его, я узнаю о нем что — то новое; кажется, что сообщение при каждом взгляде на него рождает какой — то новый смысл, постоянно открывается в новой перспективе, к чему, собственно, и стремился поэт, сочиняя свои стихи, что и хотел пробудить в читателе, помня обо всех ассоциациях, которые может вызвать сближение двух непривычных слов.

Если нам претит техническая терминология теории информации, скажем тогда, что мы накапливаем не «информацию», а «поэтический смысл, фантастическое значение, глубинный смысл поэтического слова»; отличая его от обычного значения, мы, по существу, это и будем делать, и если здесь, для того чтобы указать на богатство эстетических смыслов сообщения, мы все еще будем говорить об информации, это объясняется нашим стремлением подчеркнуть интересующие нас аналогии[15].

Напомним еще раз (во избежание недоразумений), что уравнение, согласно которому информация противоположна значению (смыслу), не должно иметь аксиологической функции и восприниматься как оценочный параметр, потому что в противном случае, как мы уже говорили стихи Буркиелло были бы лучше стихов Петрарки, и какой — нибудь сюрреалистический *изысканный труп* (любая «неприятная гвоздика из Константинополя») был бы значимее стихов Унгаретти. Понятие информации помогает осмыслить то направление, в котором движется эстетическая речь и на котором потом основываются прочие организующие факторы: одним словом, любое нарушение банальной организации предполагает новый ее вид, *который является неупорядоченностью по отношению к предыдущей организации, но который предстает как порядок по отношению к параметрам, принятым внутри нового вида речи.* Тем не менее надо признать, что если классическое искусство заявляло о себе нарушением традиционного порядка *внутри четко определенных границ,* искусство современное среди прочих своих существенных особенностей имеет свойство постоянно устанавливать порядок, оказывающийся весьма «невероятным» *по отношению к тому, который является исходной точкой его движения.* Иными словами, если классическое искусство вводило какие — то оригинальные приемы внутри языковой системы, основные правила которой оно принципиально уважало, искусство современное утверждает свою оригинальность тем, что (иногда от одного произведения к

другому) устанавливает *новую языковую систему,* обладающую своими, новыми законами. В действительности можно говорить не столько об установлении какой — то новой системы, сколько о постоянном колебании между отказом от традиционной языковой системы и ее сохранением: если бы оно ввело совершенно новую систему, речь перестала бы восприниматься как сообщение; диалектика между *формой* и *возможностью* многочисленных значений, которая теперь уже кажется нам принципиально важной для «открытых» произведений, осуществляется именно в этом колебательном движении Современный поэт предлагает систему, больше не являющуюся системой языка, который служит ему средством выражения, но и не являющуюся системой некоего несуществующего языка[16]: он вводит образцы неупорядоченности, организованной внутри системы, чтобы тем самым увеличить возможность получения информации.

Совершенно ясно, что в приведенных стихах Петрарки содержится такое богатство значений, которому может позавидовать любая современная поэзия: в них при каждом новом прочтении всегда можно найти нечто свежее и новое. Однако обратимся к другому образцу любовной лирики, стихотворению, которое, на наш взгляд, представляет собой одну из вершин поэзии — речь идет о *La front aux vitres* Поля Элюара:

«La front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
Ciel dont j'ai depasse la nuit
Plaines toutes petites dans mes main ouvertes
Dans leur double horizon inerte indifferent
La front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
Je te cherche par dela L'attente
Je te cherche par dela Moi — meme
Et je ne sais plus tant je t'aime
Lequel de nous deux est absent».

(К стеклу прильнув лицом как скорбный страж,
А подо мной внизу ночное небо
А на мою ладонь легли равнины
В недвижности двойного горизонта,
К стеклу прильнув лицом как скорбный страж,
Ищу тебя за гранью ожиданья,
За гранью самого себя
Я так тебя люблю, что уж не знаю,

Кого из нас двоих здесь нет)

(Элюар П. Стихи. М., 1990. С. 65. Пер. М. Ваксмахера).

Мы видим, что здесь эмоциональная ситуация в большей или меньшей степени та же, что и в стихах Петрарки, однако, несмотря на абсолютную эстетическую значимость обоих поэтических отрывков, во втором случае коммуникативный процесс оказывается совершенно другим. В стихах Петрарки мы видим частичное нарушение порядка, характерного для языка — кода, нарушение предпринятое, однако, для того, чтобы установить однонаправленный порядок сообщения, в котором вместе с оригинальной организацией звуковых элементов, ритма и синтаксических решений (определяющей эстетическую самобытность речи) сообщается обычное семантическое значение, которое можно понять только так, а не иначе. В стихах Элюара, напротив, наблюдается явное стремление сделать так, чтобы богатство поэтических смыслов рождалось именно из неоднозначности самого сообщения: ситуация неопределенности, эмоциональной напряженности рождается как раз потому, что поэт намекает на многие движения и чувства, среди которых читатель может выбрать те, что наилучшим образом позволяют ему принять участие в переживании описанного эмоционального момента, присоединяя к намекам свои собственные ассоциации.

Все это лишь означает, что современный поэт строит свое поэтическое сообщение с помощью тех средств и конструкций, которые отличаются от конструкций и средств средневекого поэта: речь идет не о результатах, и анализ поэтического произведения, сделанный в контексте теории информации, не объясняет, почему оно приводит к эстетическому результату, но только акцентирует внимание на некоторых его особенностях и коммуникативных возможностях[17].

Однако из приведенного сравнения становится ясно, что мы имеем дело с двумя различными *поэтическими подходами:* второй тяготеет к многополярности художественного произведения и имеет все свойства произведения своего времени — времени, в котором определенные математические дисциплины проявляют интерес ко всему богатству возможного содержания, представленного в сообщениях многозначной структуры, многосторонне открытых.

Соотнесение теории информации с музыкальной

речью

Если теперь мы захотим связать теорию информации **с** музыкой, примеры будут лежать на поверхности: форма классической сонаты представляет собой определенную систему вероятности, внутри которой легко предсказать последовательность тем и наложение их друг на друга; тональная система устанавливает и другие правила вероятности, в силу которых мое предвкушение как слушателя определяется ожиданием определенных решений музыкального развития на основе тоники. Ясно, что внутри таких систем художник совершает постоянные нарушения вероятностной схемы и без конца изменяет основную структуру, которая представлена последовательностью всех звуков гаммы. Додекафоническая система в своей основе является иной вероятностной системой. Когда в современной серийной композиции музыкант определяет набор звуков, которые надо по — разному связать между собой, он нарушает привычный порядок тональной вероятности и вводит определенную неупорядоченность, которая весьма высока по отношению к исходному порядку. Тем не менее он вводит и новые модели организации материала, которые, противостоя старым, обусловливают гораздо более широкий спектр получаемых сообщений и, следовательно, дают обширную информацию, хотя в то же время позволяют формироваться новым видам музыкальной речи, а стало быть, и новым значениям. Здесь мы тоже имеем поэтику, которая предполагает наличие информации и делает из него метод конструирования. Это не определяет эстетического результата: тысячи неуклюжих и лишенных четких связей звуковых сочетаний скажут мне меньше (дадут мне меньше информации, в меньшей степени обогатят меня), чем *Маленькая ночная серенада.* Однако мы подчеркиваем, что новая музыка двигается в заданном конструктивном направлении, отыскивая такие структуры музыкальной речи, в которых возможность разнообразных развязок является главной целью.

Приведем отрывок из письма Веберна Хильдегарде Джоун[18]. «Я обнаружил, — пишет Веберн, — *серию* (то есть двенадцать звуков), которая уже в себе самой содержит определенное количество внутренних связей (двенадцати звуков между собой). Это, наверное, можно сравнить со знаменитым древним изречением:

Можно читать сначала по горизонтали… потом по вертикали, затем сверху вниз, снизу вверх и т. д.». Примечательно, что для своего созвездия звуков Веберн нашел именно такую параллель,

так как эту знаменитую конструкцию, читаемую с разных сторон, в качестве примера приводят исследователи информации, когда изучают технику построения кроссвордов, чтобы рассмотреть статистические возможности, которые две или более буквенные последовательности могут приобретать в различных сообщениях. Образ, который Веберн привел как аналогию, является примером, который всегда используется в статистике, теории вероятности и математической теории информации. Примечательное совпадение. Остается в силе тот факт, что для Веберна эта техническая находка представляла собой только *одно* из организующих средств его музыкальной речи, в то время как при построении головоломки такой комбинаторный анализ является завершающим моментом.

Сочетание, созвездие звуков представляет собой элемент порядка: следовательно, поэтика открытости, если и предполагает отыскание источника возможных сообщений, наделенного определенной неупорядоченностью, тем не менее стремится осуществить это условие не отказываясь от передачи определенным образом организованного сообщения; как мы уже говорили, наблюдается колебание между теперь уже утвержденной системой вероятности и чистой неупорядоченностью, своеобразное упорядочение беспорядка. Это колебание, благодаря которому увеличение значения влечет за собой потерю информации, а увеличение информации — утрату смысла, помнит и Уивер, который пишет: «Мы смутно чувствуем, что информация и значение могут напоминать две переменные величины, традиционно связанные в квантовой теории, то есть информация и значение могут подчиняться определенному взаимному ограничению: что — то одно может утрачиваться, если мы стремимся достичь максимального количества другого».

Информация, порядок и неупорядоченность

Актуальную попытку соотнесения изысканий в области информации с музыкальной эстетикой предпринял Абраам Моль в своих многочисленных исследованиях, собранных в одном томе под названием «Theorie de l'information et perception esthetique»[20]. А. Моль без каких — либо оговорок считает, что информация прямо пропорциональна непредсказуемости и четко отличается от значения. Он ставит проблему сообщения, богатого информацией, (благодаря своей многозначности, но именно) по этой причине с трудом поддающегося расшифровке. Мы уже обозначили эту проблему: стремясь к максимальной непредсказуемости, мы стремимся к максимальной

неупорядоченности, при которой не только самые обычные, но все возможные значения оказываются неорганизованными. Каждый видит, что эта проблема преимущественно является проблемой той музыки, которая стремится к поглощению всех возможных звуков, к расширению используемой гаммы, к привнесению случайности в процесс сочинения музыки. Полемика между сторонниками авангардной музыки и ее критиками[21] как раз и вращается вокруг того, насколько понятна такая музыка, или, по меньшей мере, вокруг звукового факта, сложность которого превосходит всякую привычку, свойственную нашему слуху, а также всякую систему вероятности сложившегося языка. Остается проблемой и диалектическое соотношение между формой *произведения* и его открытостью, между его свободной многополярностью и устойчивостью, во всем многообразии возможностей.

С точки зрения теории информации труднее всего передать такое сообщение, которое, обращаясь к самому широкому диапазону восприятия, каким обладает получатель, использует самый широкий канал этой передачи, способный пропустить значительное число элементов сообщения, *не фильтруя* их: такой канал передает обширную информацию, однако рискует при этом уменьшить ее постижимость. Когда Эдгар Аллан По в своей *Философии композиции (Philosiphy of Composition)* определял размер хорошего стихотворения, говоря, что оно должно читаться за один раз (так как для того чтобы быть значимым, общее впечатление не должно дробиться на куски и откладываться), он, по существу, ставил вопрос о том, в какой мере читатель может воспринимать и усваивать поэтическую информацию; надо сказать, что проблема пределов произведения, часто заявляющая о себе в античной эстетике, не так уж необычна, как может показаться на первый взгляд, и отражает интерес к интерактивной связи между человеком как субъектом восприятия и объективной массой стимулов, организованных как совокупность постигаемых воздействий. У Моля такая проблема обогащенная сведениями из области психологии и феноменологии, становится проблемой «порога восприятия длительности»: если непродолжительная последовательность мелодических явлений начинает повторяться с постоянно возрастающей скоростью, наступает момент, когда ухо перестает различать отдельные звуки и воспринимает только некий смутный гул. Этот порог. поддающийся измерению, указывает на непреодолимые границы. Однако все это как раз и подтверждает сказанное нами: чистая неупорядоченность, никак не сообразованная с субъектом привыкшим действовать в рамках

определенных систем вероятности, не сообщает ничего. Тенденция к неупорядоченности, которая действительно характеризует поэтику открытости, должна быть тенденцией к *сдержанной* неупорядоченности, к *возможности,* заключенной в определенном *поле,* к свободе, которая контролируется *начатками формообразования,* присутствующими в форме, открытой свободному выбору пользователя.

Между многочисленностью формальных множеств и неразличаемым хаосом, лишенным всякой возможности эстетического восприятия и наслаждения, расстояние невелико: только динамическая диалектическая взаимосвязь того и другого может спасти автора открытого произведения.

Нам кажется, что характерным примером такого положения является электронный композитор который, видя, что в его власти оказывается безграничное царство звуков и шумов, может сам оказаться под их влиянием и господством: он хочет предложить своему слушателю такой звуковой материал, который обладал бы максимальной и полной свободой, но всегда вынужден производить какой — то отбор и упорядочение этого материала; он вводит системы координат как бы для того, чтобы направить изначальную неупорядоченность в русло направленной возможности. По существу (как правильно замечает Моль) различия между *беспорядком* и *знаком* не существует: оно устанавливается только благодаря интенциональному акту. В электронной композиции различие между *шумом* и *звуком* исчезает в том добровольном действии, которым создатель произведения *предлагает* слушателю свою звуковую магму, которую последнему надо *истолковать.* Однако в своем стремлении к максимальной неупорядоченности и максимальной информации композитор должен (к счастью) в какой — то мере жертвовать своей свободой и вводить те образцы упорядоченности, которые позволят слушателю совершать направленное движение посреди шума (который он истолкует как знак, так как поймет, что он был сознательно выбран и в какой — то мере упорядочен)[22].

Как и Уивер, Моль считает возможным акцентировать внимание на некоем начале неопределенности, которое ограничивает информацию, увеличивая понятность материала. Делая еще один шаг вперед и полагая, что эта неопределенность на каком — то уровне является постоянной величиной естественного мира, он выражает ее формулой, которая, как ему кажется, напоминает другую, выражающую неопределенность наблюдений в квантовой физике. Однако здесь надо отметить, что, если методология и логика неопределенности как они

предстают в научных дисциплинах, представляют собой по отношению к художественному опыту тот культурный факт, который оказывает влияние на изложение поэтических правил, не давая, однако, какого — либо строгого объяснения их, выражаемого в формулах, второй вид неопределенности, существующий на уровне соотношения свободы — понимаемости, напротив, как нам кажется, представляет собой не столько результат научной деятельности, издалека более или менее опосредованным образом влияющий на искусство, сколько само условие творческой диалектики и непрестанной борьбы порядка и приключения *(de 1'ordre et de I'aventure),* как сказал бы Аполлинер, условие, благодаря которому даже поэтика открытости является поэтикой художественного произведения.

Примечание 1966 г

Эти моменты требуют самого серьезного пояснения. Действительно, можно доказать, что математическое понятие информации неприложимо к поэтическому сообщению и вообще ни к какому другому, потому что информация (как энтропия и соприсутствие *всех* возможностей) является свойством *источника* всяческих сообщений: в тот момент, когда эта изначальная равновероятность подвергается фильтрации, совершается выбор и, следовательно, появляется упорядоченность, а стало быть, и значение.

Все это так, по крайней мере, в тех пределах, когда теория информации является лишь совокупностью математических правил, с помощью которых можно измерять возможности передачи от какого — либо источника к получателю определенного количества *бит.* Однако в тот момент, когда мы сталкиваемся с проблемой передачи информации от одного человека к другому, теория информации становится теорией коммуникации, и проблема заключается как раз в том, чтобы выяснить, каким образом можно связать с коммуникацией между людьми те понятия, которые заимствованы из техники количественного измерения информации — на уровне физического обмена знаками, рассматриваемыми независимо от сообщаемых ими значений.

Источник информации находится в ситуации абсолютной равновероятности, в ситуации, для которой характерна высокая степень энтропии. Передача того или иного сообщения предполагает отбор определенных видов информации, следовательно, предполагает организацию материала, а стало быть, и «значение». Если на данном этапе получателем

информации является машина (го — меостат, электронный мозг, который воспринимает сигналы, относящиеся к определенной физической ситуации, и на котором лежит задача их преобразования в сообщения, связанные с принятием решения по принципу обратной связи, и, следовательно, в сообщения, жестко обусловленные заданным кодом, в котором любой знак означает что — то одно и только одно), сообщение или имеет однозначный смысл, или тождественно шуму.

Но если происходит передача информации от человека к человеку, в действие вступают (как стало ясно из предыдущей главы) явления «коннотации». Каждый знак окружен смысловыми обертонами и отголосками, и простой код, предписывающий трансформацию — слово за словом — между означающими и означаемыми, оказывается недостаточным. Дело, однако, не только в этом: если сообщение имеет эстетическую направленность, автор старается структурировать его неоднозначным образом, то есть так, чтобы нарушить ту систему правил и предположений каковой является выбранный код. В таком случае мы имеем сообщение, которое соотносится с определенным кодом, представляющим собой, как было сказано выше, *порядок как систему вероятности,* и которое самим способом своего выражения отрицает этот порядок или приводит его в кризисное состояние. Оно приводит его в это состояние, по — иному организуя как означаемые так и означающие и тем самым ввергая своего получателя в состояние возбуждения и напряженного стремления к истолкованию. Следовательно, неоднозначное сообщение *привносит беспорядок в код* и тем самым — в тот порядок, который как бы налагался на энтропийную неупорядоченность изначальной равновероятности, то есть самого источника. Позиция занимаемая получателем сообщения по отношению к этому сообщению, приводит к тому, что оно уже не является конечной точкой процесса коммуникации (как это было бы в том случае, если бы получателем была машина, настроенная на прием сообщений как последовательности дискретных сигналов) Сообщение *становится источником новой коммуникативной цепи* и, следовательно, источником возможной информации. Сообщение является источником информации, которую надо профильтровать, отталкиваясь от изначальной неупорядоченности, которая представляет собой не абсолютный беспорядок, а *беспорядок по отношению к предшествующему порядку*. Таким образом, сообщение становится *источником* и, следовательно, обладает теми качествами информативности, которые были свойственны источнику обычной информативной

цепи.

Ясно, что здесь понятие информации приобретает более широкий смысл, однако, как нам кажется, речь идет не об аналогии в смысле определенного процесса, основывающегося на однородной структуре, присутствующей в двух различных ситуациях. Сообщение представляет собой изначальную неупорядоченность, которая требует отбора значений, для того чтобы стать новым сообщением (то есть чтобы стать произведением, не подлежащим истолкованию, а уже истолкованным; иными словами, *Обрученные* представляют собой источник возможных истолкований, по отношению к которым *Обрученные* Анджелини, Руссо, Флора или Моравиа представляют собой уже истолкованное сообщение, начальную информацию, сведенную к согласованию выбранных значений).

Ясно, что информация, отобранная таким образом, не поддается количественному исчислению, равно как оказывается неисчислимой и информативная способность данного сообщения — источника. Следовательно, здесь теория информации становится теорией коммуникации; она сохраняет изначальную категориальную схему и утрачивает алгоритмическую составляющую. Иными словами, теория информации предоставляет только схему возможных отношений (порядок — неупорядоченность, информация — значение, бинарная разъединенность и т. д.), которые можно включить в более широкий контекст, и сохраняет значимость в своей специфической сфере только как количественное измерение числа сигналов, четко передаваемых по одному каналу связи. Как только эти сигналы начинает принимать человек, а не машина, теории информации больше нечего сказать и она уступает место семиологии или семантике, так как здесь начинается царство значения (того «значения», которым занимается семантика и которое абсолютно не совпадает с понятием «значения» как «банальности», которое является предметом исследования теории информации).

Но именно существование открытых произведений (существование открытости, свойственной любому произведению искусства и, следовательно, существование сообщений, которые заявляют о себе как об источнике возможных истолкований) и требует расширения сферы действия понятий, взятых из теории информации. На самом деле довольно просто показать, что эта теория появилась не для того, чтобы объяснить природу поэтического сообщения, и что она неприменима к процессам, в которых вступают в действие денотативные и коннотативные значения: показать это настолько просто, что никто не сможет что

— либо возразить.

Однако именно потому, что теория информации попросту *неприменима* к эстетическому феномену, многие исследователи стараются использовать ее и в этой области. Именно потому, что она *неприменима* к сигнификативным процессам, ее пытаются использовать для объяснения лингвистических явлений. И наконец, именно потому, что, воспринятые в их исконном значении. эти понятия не имеют никакого отношения к произведению искусства, в данном очерке мы стремимся выяснить, в какой мере их можно к нему приложить. Если бы они были применимы сразу же, не стоило бы тратить время на то, чтобы выяснять возможности этого применения Напротив, мы исходили из того, что произведение искусства можно исследовать в рамках теории коммуникации, когда его механизм (и здесь необходима проверка) *должен* быть сведен к действиям, общим для любого коммуникативного механизма, даже к тем, которые предполагают простую передачу по одному каналу сигналов, лишенных коннотативного значения и воспринимаемых машиной, которая понимает их как инструкции для дальнейших действий на основе заранее установленного кода и может фиксировать однозначную связь между данным сигналом и данным механическим или электронным действием.

С другой стороны, приведенное возражение имело бы полную силу, если бы теперь не прояснились следующие моменты:

1) Применение понятий, связанных с теорией информации, к области эстетики не является причиной оформления идеи открытого, многозначного, двусмысленного произведения. На самом деле, напротив, именно наличие определенной доли двусмысленности и многозначности в каждом произведении искусства заставляет считать, что категории информатики в какой — то мере годятся для того, чтобы осознать это явление.

2) Применение категорий информатики к феноменам коммуникации теперь уже воспринимают как нечто общепризнанное многие исследователи, начиная от Якобсона, который связывает идею бинарности с явлениями языка, до Пиаже и его учеников, применяющих понятие информации к феномену восприятия, Леви — Стросса, Лакана, русских семиологов, Макса Бензе, новой бразильс кой критики и т. д. Когда происходит такая междисциплинарная встреча, столь богатая представителями различных направлений из многих регионов мира, чувствуешь, что здесь есть нечто большее, чем искусно распространяемая мода или необдуманная экстраполяция. Налицо категориальный аппарат, который воспринимается как ключ, способный открыть многие двери.

3) Даже если мы имели бы дело с неуемным поиском аналогий с неконтролируемыми экстраполяциями, все равно надо признать, что познание совершается также и благодаря усилиям воображения, строящего гипотезы, того воображения, которое отваживается идти кратчайшими и быть может, не совсем надежными путями. Чрезмерная строгость и самая обоснованная осторожность могут увести от заведомо опасных дорог — но они, эти дороги, могли бы вывести на плоскогорья, с которых общая картина выглядела бы яснее со всеми ее развязками и магистралями, оставшимися незамеченными при первом топографическом обследовании.

4) Категориальный аппарат теории информации кажется методологически рентабельным только тогда, когда он включается в контекст (однако исследователи понимают это лишь постепенно, да и то в последние годы) общей семиологии. Прежде чем отвергать понятия, связанные с информатикой, надо проверить их в свете семиологии.

После всего сказанного я должен признать, что такие семиологические горизонты отсутствуют в данном очерке, написанном в 1960 г. для четвертого номера «Музыкальных встреч» (Incontri Musicali). Возражения, которых я кратко коснулся в этом *Примечании* (написанном шесть лет спустя), в наиболее строгой форме высказал Эмилио Гаррони, который посвятил *Открытому произведению* один из весьма немногочисленных критических откликов, отличающихся подлинной глубиной и научной достоверностью, которые мне довелось найти в обширной публицистике на эту тему, по крайней мере, в Италии. Было бы несерьезно полагать, что, просто написав это *Примечание,* я ответил на упомянутые возражения. Оно служит лишь одному: так как настоящий очерк сохраняет изначальную структуру (хотя он и был основательно пересмотрен), *Примечание* ограничивается *предвосхищением возможных откликов* и указанием на то, что они подразумевались в изначальном изложении, даже если я смог ясно их обозначить только в свете замечаний, сделанных Гаррони. Тем не менее я им многим обязан, коль скоро в эти последние годы и, в частности, заканчивая эти строки, ощущаю стремление углубить проблему, поднятую данными изысканиями.

III. ИНФОРМАЦИЯ И ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАНСАКЦИЯ

Все предыдущие рассуждения показали нам, что математические исследования информации могут наделить нас теми орудиями, которые позволят внести ясность в вопрос о природе эстетических структур и наметить дискуссию по этому поводу, и что научные изыскания отражают тенденцию к вероятному и возможному, общую для всех видов искусства.

Ясно, однако, что теория информации имеет дело с *количеством,* а не с *качеством.* Количество информации касается только вероятности совершения тех или иных событий: иначе обстоит дело с *ценностью* информации, которая касается нашего личного интереса к ней[23]. В таком случае, по — видимому, именно *качество* информации связано с ее *ценностью.* То есть для того, чтобы утверждать, в какой мере ситуация непредсказуемости (статистически определимая независимо от того, идет ли речь о метеорологической сводке, Петрарке или Элюаре) *значима* для нас и какие особые признаки она обретает, необходимо *наряду с фактом наличия структуры учитывать и нашу обращенность на нее.* Здесь тема информации сменяется *темой коммуникации,* и от рассмотрения сообщения как объективной системы возможных видов информации нам надо перейти к рассмотрению *коммуникативной связи* между этим *сообщением* и его *получателем,* той связи, в которой момент истолкования, предпринимаемого получателем, начинает определять действительную ценность возможной информации.

Статистический анализ различных информативных возможностей знака в своей основе представляет собой анализ по образцу *синтаксического: семантическое* и *прагматическое* измерения заявляют о себе только мельком, первое — в определении того, в каких случаях и при каких обстоятельствах данное сообщение может наделить меня большей информацией по сравнению с другим, а второе — в указании на то поведение, которое данная информация может мне внушить.

Когда совершается передача знаков, воспринятых согласно строго определенному коду, то, с использованием всего богатства избыточности, сообщение может быть объяснено, даже не прибегая к интерпретативным усилиям получателя, поскольку здесь начинает действовать совокупность традиционных ценностей, которыми общество наделяет составляющие передаваемого сообщения. Когда же происходит передача

определенной знаковой последовательности, лишенной избыточности и сопряженной с высокой степенью невероятности необходимо, чтобы в ходе анализа принимались во внимание те установки и мыслительные структуры, с помощью которых получатель совершает отбор в полученном сообщении и привносит туда ту вероятность, которая в действительности содержится там наравне со многими другими в условиях свободного выбора.

Это, конечно же, и означает внедрение психологической точки зрения в структурный анализ коммуникативных феноменов, и такой шаг, на первый взгляд, противоречит тем антипсихологическим установкам, которые определили различные формалистические подходы к языку (от Гуссерля до русских формалистов). Однако если мы хотим исследовать сигнификационные возможности какой — либо коммуникативной структуры, нам нельзя забывать о полюсе под названием «получатель». В этом смысле признание необходимости учета психологического полюса означает, что формальная возможность значимости сообщения (необходимая для того, чтобы объяснить его *структуру* и *результат)* возникает только тогда, когда оно истолковывается *данной ситуацией* (психологической, а через нее — исторической, социальной, антропологической в широком смысле)[24].

Таким образом, возникает необходимость принимать во внимание интерактивную связь которая устанавливается (как на уровне восприятия, так и на уровне осмысления) между соответствующими стимулами и миром получателя сообщения, связь, осуществляемую по принципу *трансакции,* которая представляет собой подлинный процесс формирования восприятия или интеллектуального постижения. В нашем случае это исследование не только утверждает необходимый методологический переход, но и лишний раз подтверждает все то, что до сих пор было сказано о возможности «открытого» *использования* произведения искусства. Действительно. основной темой самых последних направлений в психологии нам представляется тема фундаментальной «открытости» всякого процесса восприятия и осмысления.

Таковы перспективы, рождающиеся в результате критики тех позиций, которые занимает гештальт — психология. Согласно этой психологии, в процессе восприятия происходит непосредственное схватывание той *конфигурации* стимулов, которая *уже* дана его объективной организацией; акт восприятия есть не что иное, как опознание этой конфигурации, которое становится возможным благодаря изначальному изоморфизму

между структурой объекта и физико — психологической структурой субъекта[25].

Против такой метафизической ипотеки, тяжелым бременем лежавшей на психологической теории, восстали последующие школы, которые в первую очередь стремились к тому, чтобы представить познавательный опыт, взятый на его различных уровнях, как опыт, осуществляемый *в процессе* — том процессе, в котором возможности объекта не исчерпываются, но в ходе которого выявляются аспекты, готовые взаимодействовать с установками воспринимающего субъекта[26].

Например, американская психология, вскормленная натурализмом Джона Дьюи (но кроме того претерпевшая влияние французских течений, о которых мы еще поговорим), утверждала, что восприятие не является усвоением атомарных ощущений, о которых говорил классический ассоцианизм, а представляет собой отношение, в котором мои воспоминания, мои неосознанные убеждения, усвоенная мною культура (одним словом, *приобретенный опыт)* дополняются игрой стимулов, дабы вместе с *формой* наделить их *ценностью,* которую они приобретают *для меня* в соотнесении с теми целями, которые я ставлю перед собой. Если мы говорим, что «момент ценности пронизывает всякий опыт», значит мы говорим о том, что в какой — то мере в осуществлении опыта восприятия привносится художественный элемент, привносится некое *делание осуществляемое в соответствии с формообразующими задачами.* Как говорит Р. Лилли, «в своей сущности психическая реальность предвидит и вопрошает. Она тяготеет к тому, чтобы завершить незавершенный опыт и придать ему полноту. Если мы признаем принципиальную важность такой особенности живого организма, это не значит, что мы игнорируем или недооцениваем те непреложные физические условия, которые образуют другую необходимую часть строения жизни.

В психофизической системе, которую образует организм, оба фактора надо считать одинаково важными и взаимодополняющими в деятельности системы как целостного единства»[27]. Прибегнув к терминам, которые не так сильно связаны с биологическо — натуралистической лексикой, скажем, что, «будучи человеческими существами, мы постигаем только те «целостные единства», которые имеют смысл для нас как человеческих существ. Существует бесконечное множество других «единств», о которых мы никогда ничего не узнаем. Естественно, что мы не можем ощутить все элементы, которые присутствуют в любой ситуации, а также все их возможные отношения…». Поэтому, переходя из одной ситуации в другую, мы вынуждены в

качестве формообразующего фактора нашего восприятия обращаться к уже приобретенному опыту, так как «организм, постоянно вынужденный «выбирать» между неограниченным числом возможностей, которые можно связать с данным *pattern*[7] на сетчатке, обращается к предшествующим формам своего опыта, предполагая, что то, что было наиболее вероятным в прошедшем, может присутствовать и в данном конкретном случае… Иными словами, то, что мы видим, вне всякого сомнения, представляет собой среднее арифметическое нашего прошлого опыта. Таким образом, мы, по — видимому, связываем данный нам *pattern* стимулов с различными видами прошлого опыта в сложном процессе интеграции совершающемся по принципу вероятности… Отсюда следует, что восприятия, возникающие в результате таких действий, вовсе не дают абсолютно полной картины «того, что находится вовне» но представляют собой предсказания или вероятности, основанные на уже обретенном опыте»[28]. С вероятностной природе восприятия, правда, в другом контексте, довольно подробно говорил Пиаже, который в полемике с представителями гештальтпсихологии пытался рассматривать процесс структурирования чувственных данных как установление равновесия между врожденными факторами и факторами внешнего мира, находящимися в постоянном взаимодействии.

Согласно Пиаже, подвижная и «открытая» природа познавательного процесса наиболее полно выявляется в проводимом им анализе мыслительной деятельности.

Разум тяготеет к тому, чтобы образовывать «обратимые структуры», в которых равновесие, остановка, гомеостаз представляют собой лишь завершающую фазу действия, необходимую для эффективной практической деятельности. Однако само познание обладает всеми признаками того, что мы назвали бы открытым процессом. Субъект проходит через ряд предположений и попыток, направляемых опытом, которые в итоге приводят не к статичным и изначальным формам, отстаиваемым сторонниками гештальт — психологии, а к подвижным и обратимым структурам (благодаря которым субъект, соединив два элемента отношения, может затем разъединить их и снова оказаться в отправной точке).

В качестве примера Пиаже приводит соотношение A + A' = B, которое может принимать различные формы: A = B — A', или A' = B — A, или B — A = A' и так далее. В этой игре возможных связей мы имеем дело не с однозначным процессом, как это могло бы быть в восприятии, а с действенной возможностью, допускающей различные перестановки (как это имеет место в

додекафоническом ряду, открытом для многочисленных и разнообразных манипуляций).

Пиаже напоминает, что в восприятии форм имеют место и регуляции, и перестановка акцентов, и модификации уже достигнутой фазы, которые дают, например, возможность воспринимать различными способами характерные двусмысленные *силуэты,* содержащиеся в учебниках по психологии. Однако в системе суждений происходит не просто «смещение центра» (Umzen — trierung): здесь мы имеем дело с полной децентрализацией, которая приводит как бы к разложению, расшатыванию статичных форм восприятия в пользу деятельной подвижности, откуда и возникает бесконечная возможность формирования новых структур.

Однако и на уровне восприятия, даже если речь и не идет об обратимости интеллектуальных операций, имеют место различные регуляции — отчасти как раз и обусловленные привнесением накопленного опыта — «уже намечающие или предвещающие те механизмы будущего сополагания, которые начнут действовать как только полная обратимость станет возможной»[31]. Иными словами, если на уровне мысли имеет место построение подвижных и изменчивых структур, то на уровне восприятия так или иначе наблюдаются случайные и вероятностные процессы, которые в любом случае способствуют тому, что *и восприятие* становится процессом, открытым множеству возможных результатов (несмотря на неизменные слагаемые этого восприятия, которые опыт не позволяет нам оспаривать). Как бы там ни было, в любом случае со стороны субъекта имеет место созидательная деятельность[32].

Учитывая эту принципиальную процессуальность и «открытость» познания, теперь мы можем проследить две линии развития, соответствующие тому различию, которое уже было намечено в ходе нашего изложения.

А) Рассмотренное с точки зрения психологии, эстетическое наслаждение — осуществляющееся по отношению ко *всякому* произведению искусства — основывается на тех же самых механизмах интеграции и дополнения, которые характерны для всякого познавательного процесса. Этот тип деятельности имеет принципиально важное значение для эстетического наслаждения формой: речь идет о той форме, которую в другом месте мы уже назвали *открытостью первой степени.*

Б) Задача современной поэтики состоит в том, чтобы акцентировать эти механизмы и сделать так, чтобы эстетическое наслаждение заключалось не столько в окончательном узнавании формы, сколько в признании того непрерывного и открытого

процесса, который позволяет выявлять всегда новые *контуры* и новые возможности этой формы. Речь идет о той форме, которая предполагает *открытость второй степени.*

Мы признали, что только психология, предполагающая трансакцию (и в этом смысле в большей степени обращенная к происхождению форм, чем к их объективной структуре), позволяет нам основательно разобраться со второй «линией», вторым значением понятия открытости.

Трансакция и открытость

Прежде всего посмотрим, каким образом во все времена искусство умышленно стремилось пробудить незавершенные, внезапно прерванные переживания, чтобы тем самым благодаря *обманутому ожиданию* пробуждать нашу естественную тягу к завершенности.

Хороший анализ этого психологического механизма дает Леонард Мейер в своей книге «Чувство и смысл в музыке» *(Emotion and Meaning in Music*)[31], где он основывает свои доводы главным образом на положениях гештальт — психологии; он анализирует объективные музыкальные структуры в соотнесении с нашими схемами реагирования, то есть исследует сообщения, наделенные определенной информативной функцией, но обретающие ценность только в связи с ответом, который дает его получатель и в результате которого действительно рождается *смысл.*

Согласно Вертхеймеру, процесс мышления можно описать так: мы имеем ситуацию S1 и ситуацию S2, которая является разрешением ситуации S1, представляет ее конечный пункт *(terminus ad quem),* и, следовательно, данный процесс является переходом от первой ситуации ко второй, тем переходом, в котором Sl, будучи структурно незавершенной, являет расхождение, двойственность структуры, которая постепенно определяется и разрешается и, в конце концов, полагается в ситуацию S2. Такое понятие процесса Мейер соотносит с музыкальным дискурсом: какой — либо стимул воспринимается слушателем как двусмысленный, незавершенный, и, воспринимаясь таковым, порождает *стремление к достижению удовольствия:* в конце концов, он создает ситуацию кризиса, в которой слушатель вынужден отыскивать некий непреложный момент, разрешающий возникшую двусмысленность. При этом возникает эмоция, так как стремление получить ответ внезапно наталкивается на препятствие или оканчивается ничем; если бы это стремление было удовлетворено, волнение не возникло бы. И

поскольку ситуация, слабая в структурном отношении или неясная в смысле ее организации, порождает стремление к ее прояснению, любая отсрочка будет вызывать душевное движение. Эта игра торможений и эмоциональных реакций призвана наделить смыслом музыкальный дискурс, поскольку если в повседневной жизни различные кризисные ситуации не достигают разрешения, а пропадают так же случайно, как и возникли, в музыке подавление какого — либо стремления становится значимым именно в той мере, в какой отношение между стремлением и разрешением становится явным и завершается. Лишь благодаря факту завершенности наделяется смыслом тот круг, *в котором стимул рождает стремление к удовольствию, а оно, в свою очередь, оказывается в ситуации кризиса, неожиданно разрешающейся воссозданием желанной упорядоченности.* «В музыке один и тот же стимул, сама музыка, порождает стремления, подавляет их и приводит к значимым решениям».

Как возникает стремление, каким оказывается кризис, какое разрешение должно произойти, чтобы удовлетворить слушателя, — все это автор поясняет, обращаясь к теории *гештальта,* согласно которой этой психологической диалектике предшествуют заранее данные законы формы, то есть законы прегнантности, *четкой, «хорошей» линии,* соседства, равенства и т. д. Слушатель стремится к тому, чтобы процесс завершился по законам симметрии и был организован самым *лучшим* образом, в гармонии с определенными психологическими моделями, которые, согласно теории формы, наличествуют как в самих вещах, так и в наших психологических структурах. Так как эмоция рождается в результате появления препятствий на пути к упорядоченности, стремление к обретению хорошей формы, память о прошлом опыте вторгаются в процесс слушания, чтобы перед лицом возникшего кризиса породить *ожидания:* предвидения возможных решений, прообразы предполагаемой формы, в которых подавленное стремление находит свое разрешение. В момент промедления возникает приятное ожидание, почти что бессилие перед неизвестным, и чем неожиданнее решение, тем острее удовольствие от его выявления. Итак, поскольку удовольствие обусловлено кризисом, из дискурса, анализируемого Мейером, становится ясно, что законы формы — если они являются основой музыкального постижения — направляют этот дискурс в целом только при том условии, что они постоянно нарушаются во время развития темы, и слушатель ожидает не простой развязки, а чего — то необычного, ожидает нарушений правила, которые благодаря совершившейся борьбе

делают финал более полным и обоснованным. Таким образом, для теории формы «хорошей» оказывается та конфигурация, которую с необходимостью принимают природные данные, сополагаясь в единые образования. То есть получается, что музыкальная форма обладает все теми же признаками изначальной стабильности?

Здесь Мейер умеряет свою установку на гештальт и утверждает, что в музыке понятие *наилучшей организации* представляет собой *данность культуры.* Это значит, что музыка не является универсальным языком, и тяготение именно к этим решениям, а не к каким — либо другим, является результатом воспитания и исторически сложившейся музыкальной культуры. Звуковые явления, которые для одной музыкальной культуры являются элементом кризиса, для другой могут быть примерами общепринятой данности, граничащей с монотонностью. Восприятие целого не является непосредственным и пассивным: это факт организации, которую *постигают,* причем постигают в определенном социально — культурном контексте; в такой области законы восприятия не порождаются одной лишь природой, но формируются в рамках определенных *моделей культуры* или, как сказал бы сторонник теории трансакции, формируются в мире *воспринятых форм,* где складывается система предпочтений и привычек, ряд интеллектуальных убеждений и эмоциональных стремлений, формирующихся в нас как результат воспитания в соответствующем природном, историческом и социальном окружении[35].

В качестве примера совокупности стимулов Мейер приводит сочетание букв TTRLSEE, а также различные способы, с помощью которых их можно сгруппировать так, чтобы формально они отвечали какому — то принципу: например, сочетание TT RLS EE подчиняется самым простым законам сочетаемости и ведет к несомненной симметрии. Ясно, однако, что англичанин предпочтет сочетание LETTERS. В этой форме он обнаружит смысл, и, следовательно, она покажется ему «хорошей» во всех отношениях. Таким образом, сочетание букв произошло согласно уже приобретенному опыту — принципам орфографии и законам данного языка. Так же обстоит дело и по отношению к совокупности музыкальных стимулов, где диалектика кризисов, ожиданий, предвидений и удовлетворительных решений подчиняется законам, сложившимся в определенной истории и культуре. По крайней мере до начала века слуховая культура западного мира была тональной, и именно в тональной культуре определенные кризисы будут кризисами, а решения — решениями; если же мы приступим к исследованию примитивной

или восточной музыки, выводы будут другими.

Но даже если Мейер в своем анализе и обращается к различным музыкальным культурам, стремясь определить в них различные способы построения формы, складывается впечатление, что в его рассуждениях подспудно присутствует следующая посылка: каждая музыкальная культура вырабатывает свой синтаксис, в контексте которого и совершается слушание, ориентированное в соответствии с определенными моделями реагирования, сложившимися в той или иной культурной традиции; любая модель такого дискурса имеет свои законы, которые опять — таки являются законами формы, и динамика кризисов и решений подчиняется определенной необходимости, неизменным формальным направлениям. Слушатель стремится к тому, чтобы кризис разрешился отдохновением, смятение — миром, отклонение — возвращением к той полярности, которая определяется музыкальной традицией данной культуры. Кризис значим ввиду его разрешения, но стремление, которое живет в слушателе, — это стремление к разрешению, а не к кризису ради кризиса. Поэтому все примеры, приводимые Мейером, относятся к традиционной классической музыке, так как, по существу, его аргументация поддерживает консервативный подход в европейской музыке, то есть предстает как психологическо — структурное истолкование *тональной* музыки.

Такая точка зрения остается принципиально неизменной и тогда, когда Мейер в своей последующей статье[36] вновь обращается к данным проблемам, но уже в контексте теории информации, а не психологии. Он считает, что создание неопределенности и двусмысленности в той вероятностной последовательности, каковой является музыкальный дискурс, способно вызвать эмоцию. Стиль представляет собой *систему вероятности,* и осознание этой вероятности скрыто присутствует в слушателе, который рискует предугадывать возможное развитие. Наделить эстетическим смыслом какой — либо музыкальный дискурс значит прояснить эту неопределенность и насладиться ею как весьма желанной. Поэтому Мейер утверждает, что «музыкальный смысл возникает тогда, когда предшествующая ситуация, требуя оценить возможные варианты развития музыкального *pattern,* приводит к состоянию неопределенности в том, что касается темпоральной и тональной природы ожидаемого результата. Чем больше неопределенности, тем больше информации. Система, порождающая последовательность символов, согласованных с определенной вероятностью, называется корневым процессом, а его частный случай, в котором различные вероятности зависят от предыдущих событий,

называется процессом, или цепью Маркова»[37]. Если музыка представляет собой систему тональных влечений, в которых наличие одного музыкального события дает определенную вероятность его смены другим, тогда в том случае, если такое событие проходит незамеченным — поскольку совершается согласно привычному настрою уха — последующие неопределенность и эмоция (а значит и информация) уменьшаются. Поскольку в цепи Маркова неопределенность по мере развития цепи идет на убыль, композитор оказывается вынужденным постоянно создавать намеренную неопределенность, чтобы обогатить значение (читай: информацию) музыкального дискурса. Такова *ситуация — suspense,* характерная для тонального развития, вынужденного постоянно бороться со скукой предугадываемой вероятности. Музыка, как и язык, содержит определенное количество избыточности, которую композитор всегда стремится удалить, чтобы усилить интерес слушателя. Но здесь Мейер возвращается к проблеме неизменности усвоенного мировосприятия и напоминает, что *шум,* характерный для музыкального дискурса, имеет не только акустическую, но и *культурную* природу: культурный шум возникает из — за несоразмерности между нашей привычной настроенностью на ответ (то есть усвоенным нами миром) и тем ответом, которого требует музыкальный стиль; свое рассуждение он заканчивает полемической нотой в адрес современной музыки, которая, чересчур исключая избыточность, сводится к форме шума, мешающего нам реализовать смысл услышанного музыкального дискурса[38]. Иными словами, проблему колебания между информативной неупорядоченностью и полным непониманием — что уже занимало Моля — он намечает не как проблему, которую надо решить, а как опасность, которой надо избегать. Проводя различие между желанной и нежеланной неопределенностью, Мейер хотя и признает всю историчность любого воспринятого и усвоенного мира и его способность развиваться, но исключает внутри музыкального языка возможность такой трансформации усвоенных форм восприятия, которая могла бы привести к совершенно новым мирам. Таким образом, музыкальный язык представляет собой вероятностную систему, в которой невероятное вводится *con juicio*[8]. Здесь можно предположить, что с течением времени перечень возможных неопределенностей станет настолько обыденным, что по праву вольется в число вероятностей и незаметно станет настолько предугадываемым, что то, что раньше было информацией, станет чистой избыточностью; это обычно и происходит в худших образцах

легкой музыки, где больше нет ни неожиданности, ни чувства, и, например, новая песня Клаудио Виллы кажется вполне предугадываемой и напоминает поздравительные открытки с готовым текстом, построенные на основе банальностей и совершенно лишенные дополнительной информации.

Каждый человек живет в рамках данной ему *культурной модели* и истолковывает свой опыт в соотнесении с миром воспринятых и усвоенных им форм: устойчивость такого мира принципиально важна для того, чтобы он мог разумно действовать среди постоянных вызовов со стороны окружения и организовывать стимулы, порожденные внешними событиями, в совокупность органического опыта. Поэтому сохранение всей совокупности наших установок, не подвергая их беспорядочным изменениям, является одним из условий нашего существования как разумных существ. Однако между сохранением системы *в качестве органического целого* и сохранением ее в состоянии *абсолютной неизменности* есть определенная разница. Другим условием нашего выживания как существ мыслящих как раз и является способность развивать свой ум и восприятие — так, чтобы всякий новый опыт обогащал и изменял наши установки. Мир воспринятых форм должен оставаться органичным в том смысле, что он должен совершенствоваться гармонично, без сбоев и искажений, но все — таки *должен совершенствоваться* и, совершенствуясь, изменяться. По существу, именно это различие делает динамичной и прогрессивной культурную модель западного человека в сравнении с моделью некоторых архаических народов. Последние таковы не потому, что культурная модель, которую они изначально выработали, была варварской и непригодной (напротив, она соответствовала ситуации, для которой была создана), а потому, что эта модель не развивалась; закоснев в ней, представители данной культуры утратили способность истолковывать ее в контексте всех ее исконных возможностей и продолжали принимать изначальные установки как пустые формулы, как элементы ритуала, как ненарушимые табу.

У нас не так уж много причин считать, что современная западная культурная модель является лучшей во всех отношениях, но одна из этих причин — ее пластичность, способность давать ответ на вызовы, бросаемые обстоятельствами, постоянно рождая новые формы приспособляемости и новые объяснения опыта (с которыми рано или поздно сообразуется индивидуальное и коллективное восприятие).

Все это, по сути дела, происходило и в формах искусства, в

сфере той «традиции», которая кажется неизменной и прочной, но которая в действительности только и делала что непрестанно устанавливала новые правила и новые догмы в ходе нескончаемых революций. Каждый великий художник, работая в рамках данной ему системы, постоянно нарушал сложившиеся правила, открывая новые формальные возможности и выдвигая восприятию новые требования: после Бетховена ожидания, которые переживал человек, слушавший симфонию Брамса, были, конечно же, другими и более широкими в сравнении с теми, которые бы он имел до Бетховена и после Гайдна.

Тем не менее поэтика новой музыки (а вместе с нею все современное искусство вообще и, наконец, те, кто считает, что оно выражает неотъемлемые требования нашей культуры) упрекают классическую традицию в том, что даже эти формальные новшества и ожидания, характерные для восприятия, формировались внутри тех воспринятых и усвоенных форм, для которых предпочтительной ценностью все — таки оказывалось завершение, заключительное удовлетворение ожидания, и таким образом они поощряли и приветствовали то, что Анри Пуссер называет *психологической инерцией.* Тональность создает полярность, в соотнесении с которой и разворачивается вся композиция, отходя от нее лишь на краткие мгновения: таким образом, кризисы вводятся для того, чтобы содействовать слуховой инерции, вновь возвращая ее к полюсу притягательности. Пуссер отмечает, что само введение новой тональности в развитие музыкального отрывка потребовало приема, способного в упорной борьбе одолеть эту инерцию — потребовало *модуляции.* Но и она, разрушая иерархическое целое, в свою очередь вводит новый полюс притягательности, новую тональность, новую систему инерции.

Все это происходило не случайно: формальные и психологические требования искусства отражали религиозные, политические и культурные потребности общества, основанного на иерархическом порядке, на понятии абсолютного авторитета, на самом предположении о существовании неизменной и однозначной истины, о необходимости которой свидетельствует социальная организация общества и которую на своем уровне прославляют и воссоздают соответствующие формы искусства[39].

Современная поэтика (и хотя разговор в основном идет о музыкальных формах, мы тем не менее прекрасно знаем, что эта ситуация сегодня касается всякого искусства) говорит нам о том, что положение изменилось.

Стремление к открытости второй степени, к неоднозначности и неопределенности как основной ценности художественного

произведения предполагает отказ от психологической инерции, выражающейся в созерцании *обретенного порядка*.

Теперь акцент делается на самом процессе, на возможности определения *множества порядков*. Восприятие сообщения, структурированного как открытое, приводит к тому, что ожидание, о котором говорилось, включает в себя не столько предвидение ожидаемого, сколько ожидание непредвиденного. Таким образом, значимость эстетического опыта скорее заявляет о себе не тогда, когда критическая ситуация, раскрывшись, разрешается согласно приобретенным стилистическим привычкам, а тогда, когда, переживая целый ряд непрестанных кризисов и погружаясь в сам процесс, в котором невероятность главенствует, мы осуществляем свободу выбора. Тогда внутри существующей неупорядоченности мы устанавливаем исключительно временные системы вероятностей и дополнительно пытаемся выйти к другим, которые — одновременно или во вторую очередь — тоже можем постичь, наслаждаясь их равновероятностью и открытостью всего процесса в целом.

Мы говорили, что только та психология, которая принимает во внимание генетический момент различных структур, позволяет отдать должное этим тенденциям в современном искусстве. И в самом деле складывается впечатление, что сегодня психология развивает свой собственный дискурс в том же направлении, в котором его развивают различные виды поэтики открытого произведения.

Информация и восприятие

Та же самая тематика, связанная с информацией, смогла заявить о себе и в психологических изысканиях, пролагая достаточно плодотворные пути. Исследуя обычную проблему восприятия, которое, по существу, представляет собой *деформацию* предмета (в том смысле, что является как бы вариацией этого предмета в соответствии с предрасположенностью перципиента), Омбредан[40], как и другие исследователи, которых мы уже цитировали, признает, что в конце концов процесс исследования останавливается по причине принятого решения и дает начало форме, которая кристаллизуется и навязывает себя. Однако на вопрос, откуда берутся эти формы, он не дает ответа в духе гештальт — психологии, вдохновленной принципами изоморфизма, и вместо этого стремится исследовать генезис феномена структуры в свете фактора опыта. «Если сравнить между собой различные точки

зрения… станет ясно, что основной характер восприятия определяется тем, что оно проистекает из *подвижного* процесса, который влечет за собой непрерывные изменения как в позиции субъекта, так и в возможных конфигурациях объекта, и что эти конфигурации являются более или менее *устойчивыми* или *неустойчивыми* внутри более или менее *обособленной* пространственно — временной системы, предстающей как *эпизод в поведении*… Восприятие можно выразить в категориях вероятности по образцу того, что мы наблюдаем в термодинамике или в теории информации». Действительно, воспринятое можно было бы представить как чувственно воспринимаемую, мгновенно оформившуюся конфигурацию, под которой дает о себе знать более или менее избыточная группировка различных видов полезной информации, которую получатель во время акта восприятия выделил в общем поле различных стимулов. Это происходит потому, что данное поле дает возможность извлекать из него бесчисленное множество моделей с разной степенью избыточности, но еще и потому, что «хорошая форма» сторонников гештальт — психологии на самом деле, по сравнению с прочими моделями, как раз и «требует минимальной информации и сопровождается максимальной избыточностью». Таким образом, хорошая форма соответствует «максимальному состоянию вероятности всего подвижного процесса восприятия».

Тогда мы начинаем понимать, что, переведенное на язык статистической вероятности, понятие хорошей формы теряет всякий оттенок онтологической необходимости и не предполагает в качестве некоего соответствия определенную предустановленную структуру, некий определяющий код восприятия. Поле стимулов, о котором говорит Омбредан, предполагающее, благодаря своей неопределенности, различные возможности избыточной группировки, не противостоит хорошей форме, как нечто бесформенное и не могущее быть воспринятым противостоит воспринятому. Воспринимая поле стимулов, субъект выявляет более избыточную форму тогда, когда его влекут к ней какие — то особые мотивы, но он может и отвергнуть хорошую форму ради других координационных моделей, которые сохраняются на заднем плане.

Омбредан считает, что, как с точки зрения конкретного анализа, так и с точки зрения типологической можно дать характеристику различным видам исследования упомянутого стимулирующего поля: «можно было бы выделить индивида, который сокращает свое исследование и решает использовать воспринятую структуру, еще не применив всех элементов информации, которые он мог бы собрать, индивида, который

продлевает свое исследование и не разрешает себе принимать обозначившиеся структуры и, наконец, индивида, который согласует обе позиции как для того, чтобы собрать возможно больше решений, так и для того, чтобы объединить их наилучшим образом в едином, постепенно формируемом восприятии. Сюда можно было бы добавить и индивида, который скользит от одной структуры к другой, не осознавая, что они могут быть несовместимыми между собой, как это видно на примере сновидений. Если восприятие представляет собой «вовлеченность», тогда налицо различные способы «вовлечься» или избежать вовлеченности в направлении поиска полезной информации».

Этот краткий типологический обзор простирается от пределов болезненного восприятия вплоть до повседневности, однако оставляет широкий простор для различных его возможностей и все их признает правомочными. Здесь нет смысла подчеркивать, какую значимость могут иметь психологические гипотезы такого рода применительно к нашему разговору о природе эстетического. Добавим только, что при таких предпосылках психологу придется основательно изучить вопрос о том, в какой мере обучение *(apprentissage),* основанное на определенных упражнениях по тренировке восприятия и неизвестных доселе интеллектуальных приемах, способно модифицировать привычные для нас схемы реагирования (то есть в какой мере использование информации не превратит то, что нарушает коды и системы ожидания, в элемент какого — нибудь нового кода и новой системы). Перед нами проблема, существование которой эстетика и феноменология вкуса подтвердили многовековым опытом (хотя бы на уровне макроструктур восприятия), показывая, каким образом новые приемы формообразования изменяли наше чувство формы, наши ожидания, связанные с появлением той или иной формы, а также способ постижения самой реальности[41].

Поэтика открытого произведения как раз и являет нам историческую возможность такого рода: утверждение культуры, благодаря которой (по отношению ко всему универсуму воспринимаемых форм и пояснительных действий) допускается существование дополнительных исследований и различных решений, оправдывается прерывность опыта, воспринимаемая как ценность вместо традиционной непрерывности, организация различных исследовательских решений, сведенных к единству таким законом, который не предписывает абсолютно идентичной развязки, но, напротив, воспринимает их как оправданные как раз потому, что они противоречат друг другу и друг друга

дополняют, вступают в диалектическое противостояние, тем самым рождая новые перспективы и давая более широкую информацию.

По существу, один из элементов кризиса современной буржуазной цивилизации был обусловлен неспособностью среднего человека освободиться от формальных систем, навязанных ему извне, а не приобретенных благодаря собственному исследованию реальности. Такие социальные болезни, как конформизм и бегство от действительности, стадность и массовое сознание как раз и являются результатом пассивного усвоения тех норм понимания и суждения, которые отождествляются с «хорошей формой» как в морали, так и в политике, как в диететике, так и в моде — на уровне эстетических вкусов и педагогических принципов. Всевозможные тайные убеждения и возбуждения, возникшие в ходе сублимации — от политики до торговой рекламы — способствуют мирному и пассивному усвоению «хорошей формы», в которой средний человек растворяется без каких — либо усилий. Таким образом, возникает вопрос, не может ли современное искусство, приучая к постоянному нарушению моделей и схем, выбирая в качестве модели и схемы идею угасания всяческих моделей и схем, а также необходимость их чередования, причем не только от одного произведения к другому, но и внутри одного и того же произведения, — не может ли оно служить орудием освобождения, и, быть может, в таком случае оно могло бы выйти за пределы эстетического вкуса и эстетической структуры, чтобы включиться в более широкий контекст и указать современному человеку на возможность возрождения и обретения самостоятельности.

4. ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Когда мы говорим о поэтике неформального как о типичном явлении в современной живописи, данный термин предполагает некое обобщение: «неформальное» предстает не только как категория критики, но и определяет общую тенденцию в культуре определенного периода: в подобном ключе надо понимать такие фигуры, как Уолс или Бриан, ташистов *(tachistes),* мастеров *action painting, art brut, art autre* и т. д. В таком случае категория неформального подпадает под *более широкое определение* поэтики открытого произведения.

Речь идет об открытом произведении как произведении, которое определяется «полем» различных интерпретационных возможностей, о произведении, которое предстает как некая конфигурация стимулов, наделенных принципиальной неопределенностью, так что человек, его воспринимающий, вовлекается в целый ряд «прочтений», причем всегда изменчивых; наконец, речь идет о структуре как «созвездии» элементов, которые могут вступать в различные взаимоотношения. В этом смысле неформальное в живописи перекликается с открытыми музыкальными структурами, свойственными пост — вебернианской музыке, а также с той «новейшей» поэзией, которая, с согласия своих представителей, уже приняла наименование «неформальной».

Неформальное в живописи можно было бы рассматривать как последнее звено в цепи экспериментов, направленных на то, чтобы внести в произведение определенное «движение». Однако «движение» может восприниматься по — разному, и поиски движения осуществлялись на протяжении всей эволюции пластического искусства: его мы обнаруживаем уже в наскальной живописи или в фигуре Ники Самофракийской (стремление в фиксированных, неподвижных линиях представить движение, свойственное реальным объектам изображения). Другая форма движения — повторение одного и того же образа в стремлении изобразить персонаж или целое событие в последовательных моментах их развития: такую технику мы наблюдаем на тимпане портала Суйяк, где изображается история клирика Теофила, или на «шпалере королевы Матильды» в Байе, где представлен самый настоящий «фильм», состоящий из многочисленных последовательных изображений. Речь, однако, шла об изображении движения с помощью принципиально неподвижных

структур, когда движение не затрагивало структуру произведения, саму природу знака.

Если же мы говорим о воздействии на структуру, то в таком случае уместно вспомнить о Маньяско или Тинторетто, а еще лучше — об импрессионистах: здесь знак в своем стремлении создать впечатление внутреннего оживления становится неточным и двусмысленным. Однако двусмысленность знака не делает неопределенной саму картину представленных форм: она дает усмотреть в ней некую соприродную вибрацию, более интимное соприкосновение с окружающей средой, размывает контуры, жесткие разграничения между одной формой и другой, а также между формами и фоном. Тем не менее глаз всегда настроен на то, чтобы различать эти (а не иные) формы (даже если его уже наталкивают на возможность внезапного растворения, обещают плодотворную неопределенность, если он наблюдает кризис традиционных конфигураций, призыв к бесформенному, который проявляется в соборах позднего Моне).

Динамическое расширение форм, характерное для футуристов, и распад композиции у кубистов наверняка наводят на мысль о других возможностях мобильности конфигураций, но, в конечном счете, эта мобильность оказывается возможной именно благодаря устойчивости форм, воспринятых как исходная данность и подтверждаемых как раз в тот момент, когда они отвергаются через деформацию или разложение композиции.

В скульптуре мы находим другое решение *открытости произведения:* пластические формы Габо или Липполда призывают зрителя к активному вмешательству, к подвижному решению, чтобы усмотреть многогранность исходной данности. Законченная в себе форма строится так, чтобы она выглядела двусмысленной и по — разному смотрелась с различных точек зрения[1]. По мере того как зритель обходит представленную ему форму, она раскрывается перед ним в различных ракурсах. В какой — то мере это уже достигалось в барочном здании, когда произошел отказ от предпочтительной фронтальной перспективы. Ясно, что любую скульптуру можно рассматривать с различных точек зрения, и если Аполлона Бельведерского рассматривать сбоку, он будет выглядеть иначе, чем с фронтальной позиции. Однако (за исключением тех случаев, когда скульптура поставлена так, чтобы рассматривать ее только фронтально, как, например, статуи на колоннах в готических соборах) форма, рассматриваемая с различных точек зрения, всегда стремится к тому, чтобы направить наше внимание на общий результат, когда прочие аспекты воспринимаются как дополнительные и рассматриваются в совокупности. Когда мы рассматриваем

Аполлона сзади, мы можем догадываться о том, как он выглядит в целом, фронтальное рассмотрение подтверждает предыдущее, одно из них заставляет желать другого как дополнения, пусть даже воображаемого. Полная форма постепенно выстраивается в памяти и воображении.

Что касается произведения Габо, то, напротив, рассмотренное снизу, оно заставляет догадываться о сосуществовании различных, взаимоисключающих перспектив. Мы чувствуем удовлетворение от нашей сиюминутной перспективы и оказываемся в растерянности, испытываем любопытство, подозревая, что можно сразу вообразить всю полноту перспектив (что на самом деле невозможно)[2].

Калдер делает еще один шаг вперед: у него форма сама движется на наших глазах, и его вещь становится «произведением в движении». Это движение согласуется с движением зрителя. Строго говоря, уже не должно возникать двух моментов, когда местоположение вещи и позиция ее зрителя в точности совпадают. Поле вариантов выбора больше не подсказывается, оно реально, и произведение представляет собой поле возможностей. «Витрины» Мунари, произведения в движении, созданные самыми молодыми представителями авангарда, доходят до самых крайних выводов, которые можно сделать из этих предпосылок[3].

И вот, наряду с этими формообразующими направлениями мы имеем и направления неформальные, где само Неформальное понимается в широком смысле, который мы уже определили. Речь больше не идет о произведении, находящемся в движении, так как картина здесь, перед нашими глазами, определенная раз и навсегда, завершенная физически, в художественных знаках, которые ее составляют; равным образом, речь не идет о произведении, которое требует движения от зрителя — оно требует его меньше, чем любая картина, предполагающая, что ее будут рассматривать, помня о том, как по — разному играет свет на ее шероховатой поверхности, на рельефах цвета. И тем не менее перед нами самое настоящее открытое произведение (как бы более зрелое и радикальное), так как здесь знаки поистине согласуются как некие созвездия, в которых структурная связь изначально не определена однозначно, в которых двусмысленность знака не служит (как у импрессионистов) окончательным подтверждением различия между формой и фоном, но сам задний план становится сюжетом картины (сюжетом становится фон как возможность постоянной метафоры)[4].

Отсюда для зрителя появляется возможность выбирать свои

собственные направления и связи, предпочтительные ракурсы, а также возможность смутно предвидеть на фоне индивидуальной конфигурации другие возможные структурные индивидуализации, которые, исключая друг друга, тем не менее соприсутствуют в непрестанном и взаимном исключении — включении. Таким образом, здесь берут начало две проблемы, предполагаемые не только поэтикой неформального, но и любой поэтикой открытого произведения:

1) Исторические причины, культурный фон *(background*) такого формообразующего решения и связанное с ним видение мира;

2) возможность «прочтения» таких произведений, коммуникативные условия, которым они подчинены, гарантии сохранения коммуникации, чтобы она не превратилась в хаос, напряженное соотношение между массивом информации, сознательно вверенным получателю, и минимумом гарантированного понимания, согласование между волей художника и ответом зрителя.

Мы видим, что обе проблемы затрагивают не эстетическую ценность обсуждаемого произведения, его «красоту». В первом случае предполагается, что художественные произведения (для того, чтобы наиболее насыщенно проявить имплицитное мировосприятие и связи со всем современным состоянием культуры) по меньшей мере отчасти, удовлетворяют необходимым условиям того особого коммуникативного дискурса, который принято определять как «эстетический». Во втором случае исследуются элементарные коммуникативные условия, на основании которых впоследствии можно распознать более содержательный и глубокий уровень взаимосвязи, для которого характерно органическое слияние разнообразных элементов, предполагающее эстетическую значимость. Таким образом, обсуждение эстетических возможностей неформального приведет к третьему этапу нашего разговора, к которому пора приступить.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА

На первый взгляд Неформальное однозначно связано с важнейшими чертами всех открытых произведений. Речь идет о тех структурах, которые предстают как *эпистемологические метафоры,* как структурные решения распространенного теоретического сознания (не какой — то определенной теории, а освоенного культурного убеждения): в формотворческой деятельности они являются как бы отражением определенных достижений в области современной научной методологии, подтверждением (в искусстве) тех категорий неопределенности, статистического распределения, которые помогают истолковывать природные явления. Так, например, пользуясь своими собственными средствами, Неформальное ставит под вопрос категорию причинности, двуполярную логику, отношения однозначности, принцип исключенного третьего.

В данном случае речь идет не об открытии философа, который любой ценой стремится усмотреть какое — то концептуальное сообщение, подразумеваемое в конфигурации художественных форм. Речь идет об акте самосознания тех же художников: лексика, которую они используют в своих программных заявлениях, выдает культурные влияния, определяющие их творчество. Не раз некритичное использование какой — нибудь научной категории, с помощью которой стремятся охарактеризовать формотворческий процесс, оказывается достаточно опасным; перенесение какого — нибудь научного термина в философский или критический дискурс предполагает целый ряд уточнений и ограничений его значения, чтобы таким образом определить, в какой мере его употребление имеет суггестивную или метафорическую окраску. Правда и то, что человек, который, увидев, что в эстетике или где — нибудь еще употребляются такие термины, как «неопределенность», «статистическое распределение», «информация», «энтропия» и т. д., начинает возмущаться и опасается за чистоту философского дискурса, просто забывает, что традиционные философия и эстетика всегда пользовались терминами «форма», «потенция», «зародыш» и другими, которые изначально представляли собой не что иное, как физико — космологическую терминологию, перешедшую в другую область. Однако верно и то, что именно из — за этого слишком свободного терминологического смешения традиционная философия подверглась осуждению с точки зрения

более строгих аналитических подходов, и поэтому, усвоив такие уроки, мы, отыскав художника, который использует определенные термины научной методологии для обозначения своих формотворческих замыслов, не рискнем считать, что структуры его искусства отражают предполагаемые структуры действительного мира, но только подчеркнем, что обращение в культуре определенных понятий особым образом повлияло на нашего художника, так что его искусство должно рассматриваться (и действительно рассматривается) как образная реакция, как структурная метафоризация определенного взгляда на вещи (который благодаря достижениям науки хорошо знаком современному человеку). В этом смысле наше исследование не будет иметь характера онтологического обзора, но станет скромным вкладом в *историю идей.*

Примеров много и их можно было бы взять из различных выставочных программ или критических статей[5]. В качестве наиболее яркого сошлемся на статью Жоржа Матье *«D 'Aristotle a I'abstraction lyrique»*[6], где художник стремится обрисовать постепенный переход от *идеального к реальному,* от *реального* к *абстрактному* и затем от *абстрактного* к *возможному.* Перед нами история развития поэтики информального и лирической абстракции, а также тех новых форм, которые авангард открыл раньше, чем их усвоило обыденное сознание. Матье полагает, что развитие форм идет параллельно развитию научных понятий:

«Если мы являемся свидетелями крушения всех классических ценностей в искусстве, надо признать, что столь же решительная революция совершается и в сфере науки, где недавняя капитуляция понятий пространства, материи, четности, гравитации, а также возникновение понятий индетерминизма и вероятности, противоречия и энтропии всюду взывают к пробуждению мистицизма и возможностям нового трансцендирования».

Мы согласны с тем, что в методологическом плане понятие, например, индетерминизма не предполагает никакой мистики, а просто позволяет с необходимыми предосторожностями описывать некоторые явления микромира, равно как согласны и с тем, что в философском плане нельзя слишком свободно этим понятием пользоваться, однако если художник (в данном случае Матье) воспринимает его именно так, если это понятие стимулирует его воображение, мы не имеем права ему в этом отказывать. Напротив, следовало бы выяснить, не сохранится ли (на всем пути от появления стимула до конкретного структурирования знаков на художественном полотне) определенная аналогия между видением мира, которое

предполагается этим методологическим понятием, и картиной, явленной новыми художественными формами. Мы уже говорили о том, что поэтика барокко, по существу, реагирует на новое видение космоса, утвержденное коперниковой революцией и почти в изобразительных терминах подсказанное Кеплером, открывшим, что орбиты планет имеют форму эллипса, — это открытие ввергает в кризис исключительное представление о круге как классическом символе космического совершенства. И подобно тому, как барочное здание обилием своих ракурсов живо откликается на представление о вселенной, устремленной в бесконечность (представление, которое больше не является геоцентрическим и, следовательно, антропоцентрическим), сегодня (как это делает тот же Матье в своей статье) теоретически возможно установить параллели между появлением новых неевклидовых геометрий и упразднением классических геометрических форм в фовизме и кубизме, между появлением в математике мнимых и трансфинитных чисел, а также теории множеств и появлением абстрактной живописи, между попытками аксиоматизации геометрии Гильберта и первыми шагами неопластицизма и конструктивизма.

«И наконец, теория игр Неймана и Моргенштерна, одно из самых важных научных событий нашего века, оказалась особенно плодотворной в ее соотнесении с современным искусством, как мастерски показал Тони дель Ренцио по поводу *action painting*. В той широкой области, где теперь уже наблюдается движение от возможного к вероятному, в этом новом приключении индетерминизма, который правит законами неодушевленной, живой или психической материи, проблемы, которые три столетия назад ставили исследователи, начиная с Кавалье де Мера и кончая Паскалем, оказываются превзойденными настолько, насколько превзойдены понятия hasard — objectif Дали и мета — иронии Дюшана. Новые связи случая со случайностью, введение позитивного или негативного антислучая лишний раз подтверждают разрыв нашей цивилизации с картезианским рационализмом».

Пусть снисходительный читатель обойдет молчанием рискованные научные утверждения процитированного художника, а также его метафизическую уверенность в том, что индетерминизм лежит в основе законов неодушевленной, живой и психической материи. Однако нельзя рассчитывать, чтобы в науке всегда вводились со всей осторожностью четко очерченные понятия, имеющие значение только в одной области, и чтобы вся культура какого — то определенного периода, улавливая их революционный смысл, не желала бы овладеть ими с дикой

неистовой силой, присущей чувствам и воображению. Ясно, что принцип индетерминизма и квантовая методология ничего не говорят нам о структуре мира, но только об определенном способе описания некоторых его аспектов, однако взамен они говорят нам о том, что некоторые ценности, считавшиеся абсолютными, имевшие значимость как метафизический каркас мира (вспомним о принципе причинности и законе исключенного третьего), обладают той же самой условной ценностью, какую имеют и новые методологические принципы и в любом случае больше не являются необходимыми для того, чтобы объяснять мир или утверждать другой. Отсюда мы видим, что в художественных формах наблюдается не столько строгое утверждение эквивалентов новых понятий, сколько отрицание понятий старых. Одновременно наблюдается стремление, учитывая новую методологическую позицию по отношению к вероятной структуре сущего, нарисовать предполагаемый образ этого нового мира, образ, который чувственное восприятие еще не освоило, так как оно всегда несколько отстает от разума, и потому сегодня мы все еще по старинке говорим, что «солнце встает», хотя уже три с половиной века учим в школе, что оно не движется.

Отсюда функция открытого искусства как эпистемологической метафоры: в мире, где прерывность явлений ставит под вопрос существование единого и завершенного образа, оно намекает на то, как следует видеть все, в чем мы *живем,* и, видя, принимать его и включать в свое восприятие. Открытое произведение целиком отдается задаче дать нам образ этой прерывности: оно не рассказывает о ней, а *является ею.* Выполняя посредническую роль между абстрактной категорией научной методологии и живой материей нашего восприятия, оно предстает почти как некая трансцендентальная схема, позволяющая постичь новые аспекты мира.

В таком ключе и надо рассматривать эмоциональные отклики критиков на неформальные произведения, их чуть ли не восторг от ощущения новой, невиданной свободы, которой преисполняется воображение перед лицом столь открытого и неоднозначного поля стимулов.

«Дюбюффе имеет отношение к изначальным видам реальности и «мане», магическим течениям, которые связывают человека с окружающими его предметами. Однако его искусство гораздо сложнее любого первобытного искусства. Я уже намекал на характерное для него обилие двусмысленностей и зон значений. Многие из них возникают в результате сложной пространственной организации холста, сознательного смешения

цветовых гамм, привычки художника видеть и изображать вещи сразу под различными углами зрения… Речь идет о достаточно сложном оптическом переживании, потому что не только наша точка зрения никогда не перестает меняться и дело не только в том, что мы сталкиваемся с большим количеством оптических impasses, различных перспектив, заставляющих вспомнить дорогу, заканчивающуюся в середине равнины или на краю скалистой гряды, но и в том, что мы вдобавок постоянно захвачены самой картиной, совершенно ровной поверхностью, на которой нет никаких следов традиционной техники. Однако это сложное впечатление совершенно нормально: таков пейзаж во время загородной прогулки, когда мы поднимаемся на холмы или идем извилистыми дорогами. Стремление видеть вещи поочередно или последовательно перемещающимися в различных точках пространства явно указывает и на относительность времени или одновременность происходящего в нем»[7].

«Фотрье рисует шкатулку так, как если бы мы еще не имели о ней никакого представления, и перед нами не столько предмет, сколько спор между сновидением и явью, мы как бы ощупью направляемся к этой шкатулке, вступаем в область неопределенности, где соприкасаются возможное и действительное… Художник наверняка чувствует, что все сущее могло бы развиваться по — другому…»[8].

«У Фотрье материал… не упрощается, а постоянно развивается и усложняется, схватывая и усваивая возможные значения, вбирая в себя различные аспекты или моменты реальности, насыщаясь пережитым опытом…»[9].

«По — своему вполне уместными оказываются те атрибуты, которые надо отметить в картинах [Дюбюффе]: во — первых, атрибуты бес — конечности, не — ясности, не — различимости (взятые в их этимологическом значении). Смотреть согласно оптике [данного материала] значит видеть, как нарушаются контуры привычных понятий, растворяются и исчезают черты вещей и людей, а если еще остаются корпускулы, линии, очертания, заданные каким — нибудь формальным определением и визуально распознаваемые, такая оптика все равно заставляет погружать их в кризис, подвергать инфляции, умножая и смешивая в хороводе проекций и раздвоений»[10].

Итак, «читателя» воодушевляет свобода произведения, его бесконечная способность к возрастанию, богатство его внутренних соединений, захватывающих бессознательных проекций; призыв не подчиняться причинным связям и избегать искушений однозначного, вовлекаясь в трансакцию, богатую открытиями, все более непредсказуемыми.

Быть может, из всех этих «прочтений» самым содержательным и вселяющим тревогу является «прочтение» Аудиберти, который рассказывает нам о том, что он *видит* в живописи Камилла Бриана: «Наконец, [в ней] столько же абстрактного, сколько и изобразительного. Тонкий слой манной крупы на бедрах ибисов, и даже водопроводчиков, содержит в себе, как альбом, как урод в семье, всевозможные почтовые открытки, Дом инвалидов, гранд — отель Нью — Гранд в Иокогаме. Преломление атмосферы отражает в ткани минералов наилучшим образом сочиненные миражи. Орды субмедулярных стафилококков выстраиваются, чтобы очертить силуэт торговой палаты в Ментоне […]. Мне кажется, что бесконечность в живописи Бриана более значима, чем если бы он ограничился иллюстрацией обычной связи привычной неподвижной живописи с тем, что было раньше и тем, что будет потом. *Я* повторяю, и мне это кажется необходимым, что, на мой взгляд, она поистине движется. Она движется на всякий зов пространства, как в прошлое, так и в будущее. Она погружается в ядовитую растительность дна или, напротив, оставляя в безднах зубного кариеса огарки свечей, возносится до моргания нашего глаза или горсти, схваченной нашей рукой. Молекулы, ее образующие, химическое живописное вещество и одновременно энергия видения трепещут и соупорядочиваются под горизонтально направленным душем взгляда. Здесь мы имеем дело с феноменом постоянного созидания или постоянного откровения. «Почерк», живопись Бриана не фиксирует, как все прочее, как все на этом свете, постоянного сочленения биржевых порядков, кутикул пауков, кричащих кобальтовых лесов, нет… Уже будучи завершенной, выставленной и подписанной, и внедренной в социально — коммерческий контекст, она ждет внимания или созерцания от того, кто на нее смотрит, и из кого она делает ясновидца, формы и неформы, предлагаемые ею при первом подходе, видоизменяются в пространстве перед полотном или листом, а также перед душой этого ясновидца, именно перед нею! Они, как мало — помалу светило устраивает свое гнездо, рождают повторные обрамления и контуры, каждый из которых становится значимым в свою очередь. Прозрачными пластами они наслаиваются на основной образ. Говоря расхожим языком, на уровне живописи проявляется кибернетика. Мы, наконец, увидим произведение искусства, которое расчеловечивается, освобождается от сигнатуры человека, начинает жить самостоятельной жизнью, как те же самые компьютеры, которые предаются игре измерений, стоит только их правильно подсоединить»[11].

В этой «записи» одновременно отражены пределы и

возможности открытого произведения. Даже если половина из описанных реакций не имеет ничего общего с эстетическим впечатлением и представляет собой одни лишь личные фантазии, внушенные увиденными знаками, все равно об этом надо помнить: является ли это пределом нашего «читателя», куда более заинтересованного свободной игрой собственного воображения, или пределом произведения, в данном случае берущего на себя ту функцию, которую, в другой ситуации, может выполнять мескалин? Однако, не вдаваясь в эти предельные проблемы, мы здесь акцентировали внимание на максимально возвеличенных возможностях свободного исследования, неиссякаемого раскрытия контрастов и противостояний, в избытке появляющихся на каждом шагу, причем до такой степени, что, когда «читатель» вырывается из — под контроля произведения, в какой — то момент кажется, что оно само вырывается из — под контроля кого бы то ни было, включая автора, и начинает говорить *sponte sua*[9], как обезумевший электронный мозг. Теперь уже не остается никакого поля возможностей — остается одно лишь неразличимое, изначальное, исконно неопределенное, все и ничего.

Аудиберти говорит о кибернетической свободе, и это слово подводит нас к самой сути вопроса, который можно прояснить путем анализа коммуникативных возможностей произведения в контексте теории информации.

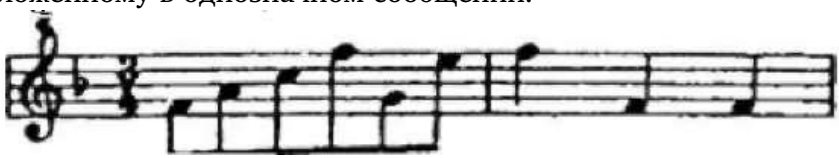
ОТКРЫТОСТЬ И ИНФОРМАЦИЯ

В своих математических формулировках (а не в практическом приложении к кибернетической технике), теория информации[12] говорит нам о радикальном различии между «значением» и «информацией». *Значение* сообщения (а коммуникативным сообщением является также живописная конфигурация, которая передает не семантические референции, а определенную сумму синтаксических отношений, воспринимаемых среди совокупности ее элементов) пропорционально упорядоченности, обусловленности и, следовательно, смысловой «избыточности», которой обладает та или иная структура. Чем больше я придерживаюсь закона вероятности организующих предустановленных законов, которые снова и снова заявляют о себе благодаря повторению предсказуемых элементов сообщения, тем яснее и однозначнее становится его значение. И наоборот, чем невероятнее, двусмысленнее и неупорядоченнее оказывается структура сообщения, тем больше в нем *информации.* Таким образом, информация понимается как информативная возможность, как начало возможных структурных порядков.

В определенных случаях от сообщения требуется четкое *значение, упорядоченность, ясность:* так обстоит дело, когда сообщение носит практический характер, например, от буквы до наглядного символа в дорожных обозначениях, которые направлены на то, чтобы быть понятыми совершенно однозначно, без недоразумений и субъективных истолкований. В других случаях, напротив, ценностью является *информация,* все богатство сообщаемого, не сводимое к предугадываемым значениям. Это происходит в художественной коммуникации, направленной на достижение эстетического впечатления, и исследование такого сообщения в контексте теории информации помогает понять его природу, хотя и не обосновать окончательно.

Мы уже говорили о том, что любая художественная форма, если даже она принимает условности обыденной речи или традиционные изобразительные символы, все равно привносит нечто новое в организацию материала, поскольку в любом случае увеличивает количество информации для того, кто ее воспринимает. Однако несмотря на оригинальные решения и временные нарушения правил предугадывания, «классическое» искусство, по существу, стремится утвердить принятые структуры обыденного восприятия, противостоя установленным законом избыточности только для того, чтобы вновь утвердить их, пусть даже каким — то оригинальным образом. Современное же

искусство, напротив, считает главной задачей сознательное нарушение законов вероятности, управляющих обыденной речью, и для этого оно ввергает в кризис традиционные предпосылки в тот самый момент, когда пользуется ими, чтобы их исказить. Поэт, говорящий, что «вера — это сущность чаемого», принимает грамматические и синтаксические законы языка своего времени, чтобы сообщить понятие, уже воспринятое современной ему теологией, но сообщает его в особо насыщенной форме, потому что тщательно выстраивает избранные слова в соответствии с неожиданными законами и своеобразными отношениями, гениально, неразрывно связывая семантическое содержание со звуками и общим ритмом фразы, тем самым делая ее свежей, живой, непереводимой и убедительной (и, следовательно, способной дать слушателю высокую меру информации, которая, однако, является не семантической информацией, призванной обогатить сознание какими — то внешними сложными отсылками, а информацией эстетической, которая исходит лишь из богатства данной формы и относится к сообщению как к акту коммуникации, направленному прежде всего на представление ее самой). Если же современный поэт говорит «ciel dont j'ai depasse la nuit», если даже он и предпринимает то же самое действие, которое совершал старинный поэт (по — особому связывая смысловое содержание, звуковой материал и ритм), он, конечно же, преследует иную цель: не подтвердить «прекрасным» или «приятным» образом традиционный язык и усвоенные идеи, а нарушить условности этого языка и привычные модули сцепления идей, чтобы предложить неожиданное употребление языка и непривычную логику образов и тем самым сообщить читателю такую информацию, такую возможность истолкования и такую совокупность намеков, которые прямо противоположны смыслу, заложенному в однозначном сообщении.



Таким образом, наш разговор об информации целиком и полностью вращается вокруг этого аспекта художественной коммуникации безотносительно к другим эстетическим коннотациям сообщения. Речь идет о том, чтобы определить, насколько это стремление к информативной новизне согласуется с возможностями коммуникации между автором и пользователем. Рассмотрим несколько музыкальных примеров. В этой фразе, взятой из небольшого менуэта Баха (из *Notenbuchlein fur Anna Magdalena Bach)*

мы тотчас можем отметить, каким образом следование определенной вероятностной условности и определенная доля избыточности содействуют появлению ясного и недвусмысленного значения, заключенного в музыкальном сообщении. Закон вероятности — это закон тональной грамматики, на котором обычно воспитывался слух западного человека в постсредневековую эпоху: согласно этому закону интервалы не образуют простых различий в частоте, но предполагают введение в действие контекстуальных органических связей. Ухо всегда будет выбирать более простой путь, чтобы уловить эти связи согласно «показателю рациональности», основанному не только на так называемых «объективных» данных восприятия, но прежде всего на предпосылке усвоенных лингвистических условностей. В первом такте берется совершенный аккорд *фа — мажор,* затем соль и ми предполагают гармонию доминанты, которая явно стремится к тому, чтобы подтвердить тонику с помощью самого простого из движений каденции; во втором такте тоника снова в точности подтверждается. Если бы этого не произошло (в данном начале менуэта), нам ничего бы не оставалось, как предположить опечатку. Все здесь настолько ясно и последовательно, что даже дилетант, вслушиваясь в эту мелодическую линию, способен определить возможные гармонические связи, предугадать «низ» этой фразы. Совсем иначе происходит в серийной композиции Веберна: здесь серия звуков предстает как некая совокупность, в которой не существует предпочтительных направлений, однозначных призывов для слуха. Отсутствует правило, нет тонального центра, который заставляет предвидеть развитие композиции лишь в одном направлении. Здесь развязка неоднозначна: за одной последовательностью нот может идти любая другая, которую наш слух не может предвидеть, но (в лучшем случае, если он изощрен) может принять ее, когда она прозвучит. «С точки зрения гармонии прежде всего (учитывая, что мы понимаем отношения высоты во всех направлениях, одновременных и последовательных) станет ясно, что в музыке Веберна каждый звук имеет рядом с собой или почти рядом один из звуков или сразу целых два, которые образуют вместе с ним хроматический интервал. Однако в большинстве случаев этот интервал предстает не как полутон, не как минорная секунда (которая в целом все еще ведет мелодию, остается «сцеплением» и всегда требует плавного изменения того самого гармонического поля, которое описано выше), а скорее как расширенная форма мажорной септимы или минорной ноны. Воспринимаемые и трактуемые как элементарные связующие узлы в ткани

возможных отношений, эти интервалы мешают автоматически делать упор на октавах (действие, которое в силу своей простоты всегда доступно уху), заставляют чувство «отойти» от установления частотных связей, противятся образу «прямолинейного» слухового пространства…»[13]. Если такой вид сообщения оказывается более многозначным, чем предыдущий (и вместе с потерей однозначности вовлекает большую информацию), следующий шаг будет сделан электронной композицией, где не только вся совокупность звуков представляется слитой в единую «группу», в которой уху уже не удается распознать частотные связи (и композитор тоже не претендует на то, чтобы их распознали, но желает, чтобы слушатель схватил сразу весь клубок, во всей его насыщенности и многозначности), но и те же самые звуки состоят из неожиданных частот, которые больше не напоминают знакомой *ноты* и, таким образом, влекут нас за пределы привычного звукового восприятия, где частые повторения нередко заставляют нас почти пассивно следовать за предсказуемыми и усвоенными результатами. Здесь же поле значений расширяется, сообщение предполагает различные развязки, информация значительно увеличивается. Но попытаемся теперь довести эту неясность (и информацию) до крайнего предела и далее: усилим концентрацию всех звуков, сгустим содержание до крайности и тогда получим *пустой звук,* неразличимую совокупность всех частот. Теперь этот звук, который, согласно логике, должен был бы сообщить нам максимум информации, на самом деле больше не сообщает ничего. Наше ухо, хотя и не лишенное каких — то ориентиров, больше не может даже «выбирать». Оно бездеятельно и бессильно внимает изначальной магме звуков. Следовательно, существует некий порог, за которым богатство информации превращается в «шум».

Не позабудем, однако, о том, что даже шум может стать знаком. По существу, конкретная музыка и некоторые образцы электронной музыки представляют собой не что иное, как организацию шумов, которые подаются как знаки. Однако проблема передачи такого сообщения превращается в проблему придания окраски пустым звукам, а это означает, что в шум надо привнести минимальную упорядоченность, чтобы наделить его собственным «лицом», минимумом спектральной формы[14].

Нечто похожее происходит и в области изобразительных знаков. Примером избыточного сообщения в соответствии с классическими образцами, который особенно годится для рассмотрения проблемы с точки зрения теории информации, является мозаика. В мозаике каждый кусочек стекла можно

рассматривать как единицу информации, *bit,* а всю информацию — как совокупность отдельных единиц. Отношения, которые устанавливаются между отдельными кусочками традиционной мозаики (возьмем в качестве примера *Свиту императрицы Теодоры* из собора Сан Витале в Равенне) ни в коей мере не являются случайными и подчиняются точным законам вероятности. Среди всех условностей изобразительная условность, с помощью которой художник должен показать человеческое тело или реальную природу, является имплицитной условностью, настолько укорененной в привычных для нас схемах восприятия, что сразу же заставляет наш взор связывать между собой отдельные кусочки мозаики в соответствии с линиями тел, тогда как по краям кусочки, очерчивающие контуры, характеризуются хроматическим единством. Эти кусочки *не намекают* на присутствие тела: с помощью в высшей степени избыточного их распределения и в силу последовательного повторения они *настаивают* на определенном контуре, исключая какую — либо возможность двусмысленности. Если черный знак изображает зрачок, ряд других должным образом расположенных знаков, указывая на присутствие ресниц и век, повторяет сообщение и заставляет совершенно однозначно определять наличие глаза. К тому же глаз не один, их два, они расположены симметрично, и это является еще одним элементом избыточности; пусть это замечание не покажется странным, потому что, например, на рисунке современного художника порой достаточно изображения лишь одного глаза, чтобы намекнуть на лицо с фронтальной точки зрения. Постоянное наличие именно двух глаз означает, что художник принимает определенные изобразительные условности и следует им, и эти условности, говоря языком теории информации, являются законами вероятности внутри данной системы. Таким образом, здесь мы имеем изобразительное сообщение, наделенное однозначным смыслом и ограниченной информацией.

Теперь возьмем лист белой бумаги, сложим его пополам и побрызгаем чернилами на одну из сторон. Возникшая конфигурация пятен будет в высшей степени случайной, совершенно неупорядоченной. Затем сложим лист так, чтобы забрызганная половина листа отпечаталась на чистой половине. Раскрыв лист, мы обнаружим конфигурацию, которая теперь приняла определенный порядок благодаря более простой форме расположения в соответствии с законами вероятности, согласно наиболее простой форме избыточности, симметричному повторению имеющихся элементов. Теперь глаз, взирая на весьма многозначную конфигурацию, уже имеет точки соотнесения,

пусть даже самые очевидные: он находит какие — то направления, намеки на возможные связи. Он еще свободен, гораздо более свободен, чем при созерцании равеннской мозаики и тем не менее вынужден распознавать именно эти, а не какие — либо другие образы. Эти образы не похожи друг на друга, и, опознавая их, он привносит свои подсознательные устремления, и разнообразие возможных ответов свидетельствует о свободе, неоднозначности, силе информации, которую несет предлагаемая конфигурация. Тем не менее существуют некоторые направления в истолковании, причем до такой степени, что психолог, предлагающий тест, почувствует себя обеспокоенным и сбитым с толку, если ответ пациента выйдет слишком далеко за пределы поля вероятных ответов.

А теперь пусть вместо кусочков мозаичного стекла или чернильных пятен единицами информации станут мелкий щебень, который, когда его равномерно раскатают и спрессуют паровым катком, превращается в дорожное покрытие под названием «макадам». Глядя на такую дорогу, видишь, что она состоит из множества камешков, распределенных почти что статистически; их скопление не предполагает никакого порядка: такая конфигурация является совершенно открытой и обладает максимально возможной информацией, так как способна воображаемыми линиями связать любой элемент с другим таким же, причем нет никакого намека который мог бы указать нам не это, а какое — либо иное направление. Однако здесь мы оказываемся в той же ситуации пустого шума, о которой говорили выше: вместо того чтобы увеличивать возможность информации, максимальная статистическая равновероятность в распределении элементов, наоборот, отрицает ее (то есть сохраняет на математическом уровне, но отрицает на уровне коммуникативного сообщения). Глаз больше не находит признаков упорядоченности.

Здесь тоже возможность увеличения богатства коммуникации за счет ее открытости основывается на шатком равновесии между минимальным количеством допустимого порядка и максимальной неупорядоченностью. Это равновесие означает порог между неразличимым множеством всяческих возможностей и их определенным полем.

В этом и состоит проблема живописи, которая принимает все богатство неоднозначного, творческую мощь неформального, вызов неопределенного. Живописи, которая хочет предложить взору самое свободное из всех приключений и в то же время так или иначе оформить акт коммуникации — коммуникации максимального *шума,* отмеченного, однако, намерением, которое

определяет его как знак. В противном случае взору было бы достаточно свободно скользить по дорожным покрытиям и пятнам на стенах, не чувствуя необходимости заключать в рамки полотна все те возможности сообщения, которые природа и случай предоставляют в наше распоряжение. Не забудем, что достаточно одной только интенции, чтобы обозначить шум как знак: простое перенесение мешковины в пространство картины превращает грубую материю в артефакт. Однако здесь заявляют о себе свойства знака, убедительная сила намеков, указывающих направление взору, еще сохраняющему остаточную свободу видения.

Нередко обозначение может быть чисто механическим, похожим на внешний знак в языке каковым, например, являются кавычки: когда я гипсом обрамляю трещину на стене, я выбираю и предлагаю ее как некую конфигурацию, способную навести на какие — то соображения, и в этот момент я превращаю ее в факт коммуникации, в нечто искусственно созданное. Более того, в этот момент я совершаю даже нечто большее: задаю почти однозначное ее «прочтение». Однако в других случаях характеристика знака может быть гораздо сложнее, может находиться как бы внутри самой конфигурации, и тогда та упорядоченность, которую я в нее привношу, может содействовать сохранению максимально возможной неопределенности и в то же время направлять зрителя в сторону определенной совокупности возможностей, исключая другие. Художник стремится к этому даже тогда, когда изображает конфигурацию, где случайность оказывается самой высокой, даже когда располагает свои знаки почти статистическим образом. Я считаю, что Дюбюффе, предлагая на суд публики свои самые последние *материологии (Materiologies),* в которых призыв к созерцанию дорожных покрытий или почв, не затронутых намерением как — то их упорядочить, достаточно очевиден (они, следовательно, располагают зрителя к восприятию всяческих «намеков» бесформенной материи, свободной принять какую угодно упорядоченность), был бы все — таки смущен, если бы кто — нибудь сумел усмотреть в его картине портрет Генриха V или Жанны Д'Арк, и объяснил бы это весьма невероятное сцепление предложенных им знаков душевным состоянием, близким к патологии.

В своей полной недоумения речи, посвященной *ташизму* и озаглавленной *Сейсмографическое искусство*[15], Герберт Рид задается вопросом, является ли эстетическим восприятием та свободная игра ощущений, которую испытываешь, глядя на пятно на стене. Одно дело, говорит он, объект, являющийся плодом

воображения, а другое — объект, который сам вызывает образы; во втором случае художник перестает быть художником и становится зрителем. Таким образом, в пятне отсутствует элемент контроля, нет формы, которая привносится для того, чтобы направлять зрительное восприятие. Следовательно, искусство *ташизма,* отказываясь от формы — контроля, отказывается и от идеи красоты, устремляясь к иной ценности — *витальности.*

Мы признаем, что, если бы дихотомия, борьба происходила между витальностью и красотой, такая проблема оставила бы нас равнодушными: ведь если бы в нашей культуре витальность как отрицание формы оказалась бы предпочтительнее красоты (и, следовательно, была бы предпочтительной согласно иррациональной необходимости смены вкусов), в отрицании последней не было бы ничего плохого.

Но в данном случае проблема заключается в другом: насколько возможным оказывается коммуникация в акте витальности, насколько возможно преднамеренно вызвать некую игру свободных реакций. Мы живем в культуре, которая еще не предпочла ничем не обусловленную витальность, и мы не похожи на мудреца, который исповедует дзен и блаженно созерцает свободную игру возможностей в окружающем его мире, игру облаков, отблесков на воде, складок местности, солнечных бликов на мокрой листве, улавливая в них подтверждение непрестанного и переменчивого торжества Целого. Мы живем в культуре, где призыв к свободе образных зрительных ассоциаций еще предполагает искусственное расположение рукотворной материи в соответствии с определенными суггестивными интенциями. В этой культуре требуется, чтобы зритель не только свободно следовал ассоциациям, которые внушает ему вся совокупность искусственных стимулов но и оценивал искусственно созданный объект в момент наслаждения им (и потом, размышляя над пережитым и проверяя его вторичным осмыслением) — тот самый искусственно созданный объект, который стал причиной данного опыта. Иными словами, у нас все еще устанавливается определенная диалектика между предлагаемым произведением и опытом, который я получаю от его созерцания, и так или иначе подспудно предполагается, что я должен дать оценку этому произведению, основываясь на своем опыте, а также проверять этот опыт на основе данного произведения. И наконец, я должен постараться отыскать причины возникновения такого моего переживания в своеобразии созданного произведения: оценить, *как* оно создано, какие средства были для этого использованы, какие результаты

достигнуты, в соответствии с каким замыслом это было сделано, какие притязания остались неосуществленными. И единственным орудием, которым я располагаю в оценке произведения, как раз и является сообразность моих возможностей как зрителя с замыслами автора, имплицитно присутствующими в момент его создания.

Следовательно, даже в утверждении искусства *витальности, действия, деяния,* торжествующей материи и полной случайности все равно устанавливается неустранимая диалектика между произведением и открытостью его прочтений. *Произведение* является *открытым,* пока оно остается *произведением:* за этим пределом мы сталкиваемся с открытостью как *шумом.*

Установить, когда наступает этот «порог», — задача не эстетики, а критического взгляда, анализирующего каждую картину в отдельности; критического взгляда, который определяет, в какой мере полная открытость разнообразных зрительных возможностей все — таки намеренно связывается с определенным полем, направляющим прочтение картины и руководящим процессом выбора, — полем, которое превращает то или иное соотношение в акт коммуникации и не низводит эту связь до уровня абсурдного диалога между знаком, который уже перестал быть знаком и превратился в шум, и восприятием, которое перестало быть восприятием и превратилось в солипсистский бред.

ФОРМА И ОТКРЫТОСТЬ

Характерный пример соблазна витальности мы находим в очерке Андре Пиатра де Мандиарга, посвященном творчеству Дюбюффе[17], где автор говорит, что в серии *Микроболюс, Макадам и Ко,* этот художник достиг своего предела. Он призывает вглядываться в участки почвы, находящиеся в первозданном состоянии и расположенные перпендикулярно взгляду; перед нами уже не абстракция, а только непосредственное наличие материи, которой мы можем наслаждаться во всей ее конкретике. Мы созерцаем бесконечное, находящееся в состоянии пыли. «Незадолго до выставки Дюбюффе писал мне о том, что его *текстурологии* подводят искусство к опасной грани, где различия между объектом, который может запустить механизм размышлений, служить экраном для медитаций и видений, и объектом более низменным и не вызывающим интереса становятся слишком тонкими и неопределенными. Само собой разумеется, что люди, интересующиеся искусством, начинают тревожиться, когда оно доходит до такой крайности, что различие между тем, что есть искусство, и тем, что вообще больше ничем не является, рискует стать незаметным».

Но если художник определяет это хрупкое равновесие, то зритель может или попытаться распознать обращенное к нему сообщение, или предаться живому и неконтролируемому потоку своих неуловимых реакций. Именно этот второй путь и выбирает Мандиарг, когда уравнивает чувства, переживаемые им при рассмотрении *текстурологий,* с ощущениями нечистого, изобильнейшего течения Нила, и когда призывает нас радоваться вполне конкретной радостью человека, который, сунув руки в песок пляжа, смотрит, как между пальцев, между ладоней, согретых теплом материи, струятся мельчайшие песчинки. Но почему, став на этот путь, он все еще устремляет взор на картину, где намного меньше возможностей, чем в настоящем песке, в бесконечности той природной материи, которая оказывается в нашем распоряжении? Видимо, только потому, что лишь картина организует эту грубую материю. подчеркивая ее грубость, но в то же время ограничивая ее полем возможных намеков; именно картина прежде чем стать полем тех *вариантов выбора, которые еще надо осуществить,* уже является полем *осуществленных, выбранных вариантов,* причем настолько, что критик, до того как пропеть свой гимн витальности, начинает разговор о художнике, о том, что тот ему предлагает, и приходит к неконтролируемой ассоциации только после того, как его восприятие направили и

выверили знаки, которые, какими бы свободными и случайными они ни были, все — таки остаются результатом сознательного замысла и, следовательно, представляют собой *произведение.*

Таким образом, мы считаем, что западное понимание природы художественного сообщения больше настроено на критическое восприятие произведения, стремящееся к тому, чтобы в самом средоточии случайного и непредвиденного, на котором произведение держится, выявить элементы «упражнения» и «практики», благодаря которым художник способен в нужный момент разбудить силы случайного, превращая свое произведение в *chance domestiquee*[10], в «некое подобие движущего момента, полюса которого, входя в контакт, не истощаются, а оставляют нетронутой разность потенциалов»[18]. В картинах Дюбюффе это может быть тяготение к геометрическим плоскостям, с помощью которых он стремится рассечь свои *текстурологии,* чтобы как — то их обуздать и дать им определенное направление; так у художника всегда получится «играть на клавиатуре припоминаний и ссылок»[19]. У Фотрье рисунок может заключать в себе и корректировать свободную игру цвета в диалектическом единстве предельного и беспредельного[20], где «знак ставит препоны расширению материи».

Даже в более свободных «сенсационных» вещах, характерных для *action painting,* изобилие форм, обрушивающихся на зрителя и дающих ему максимальную свободу распознавания, все равно не является фиксацией случайного события теллурического порядка; это — фиксация *деяния.* Само деяние — набросок, имеющий пространственное и временное направление, и знак предстает как художественное сообщение об этом. Мы можем проследить этот знак во всех направлениях и вернуться назад, однако он представляет собой то поле обратимых направлений, которое нам дает деяние художника (становящееся необратимым, как только оно совершилось) и благодаря которому изначальное деяние направляет нас на поиски движения утраченного, поиски, завершающиеся обнаружением этого движения, а в нем — коммуникативного замысла художника[21]. Перед нами живопись, которая свободна, как природа, но природа, в знаках которой мы можем увидеть руку творца, природа живописная, которая, подобно природе средневекового метафизика, непрестанно говорит нам об изначальном творческом акте. Следовательно, перед нами акт человеческой коммуникации, переход от *замысла* к *восприятию,* и если даже это восприятие остается открытым (открытым потому, что таковым был сам замысел, само стремление художника сообщить не некий unicum, а множество

выводов), оно все равно представляет собой конечный пункт коммуникативного соотношения, которое, подобно всякому информативному акту, держится на расположении, организации определенной формы. Следовательно, в этом смысле Неформальное, означая отрицание классических форм, предполагающих однозначное направление, не расстается с формой как принципиальным условием коммуникации. Итак, Неформальное, как и любое открытое произведение, приводит нас не к возвещению смерти формы, а к ее более четкому пониманию, к пониманию *формы как поля возможностей.*

Здесь мы обнаруживаем, что это искусство, обращенное к витальному и случайному, не только все еще подчиняется основным категориям коммуникации (утверждая свое отсутствие формы на самой возможности формотворчества), но и, вновь обнаруживая в себе коннотации формальной организации, дает нам ключ к отысканию той же самой возможности эстетического. Посмотрим на картину Поллока: неупорядоченные знаки, распадающиеся контуры, вспышки различных конфигураций призывают нас принять участие в свободной игре восстановимых связей, и тем не менее изначальное деяние художника, зафиксированное в знаке, ведет нас в заданном направлении, возвращает к авторскому замыслу. Это происходит лишь потому, что данное деяние не является чем — то чуждым для знака, чем — то таким, к чему этот знак отсылает в силу условности (не является иероглифом витальности, который, оставаясь холодным и многократно воспроизводимым, в силу принятой условности просто заставляет нас вспомнить о понятии «свободного взрыва витальности»): деяние и знак здесь обрели особое, невоспроизводимое равновесие, возникшее благодаря счастливому слиянию неподвижного материала с формотворческой энергией, благодаря взаимоотношению знаков, способному привлечь наше внимание к некоторым их связям, связям формальным, но в то же время свидетельствующим об авторских интенциях. Перед нами слияние различных элементов, подобное слиянию звука и значения, условной значимости звука и чувства звука и интонации, которое в особые моменты достигается в поэтическом слове традиционно пишущего поэта. Этот особый вид слияния и является с точки зрения западной культуры отличительной особенностью искусства, его эстетическим результатом. И толкователь, который, предаваясь свободной игре намеков, постоянно возвращается к предмету истолкования, чтобы найти в нем причины их возникновения, понять, каким образом поэт сумел внушить ему именно это, а не что — либо другое, наслаждается уже не только своими

собственными переживаниями, а качеством произведения, качеством эстетическим. И свободная игра ассоциаций (как только мы понимаем, что она возникла благодаря соответствующему расположению знаков) становится как бы частью тех смысловых пластов, которые в произведении содержатся в слитном единстве, источнике всякого последующего динамического развития образов. Тогда мы наслаждаемся качеством формы (и описываем ее, ибо именно это и делает любой истолкователь неформального произведения), наслаждаемся качеством произведения, которое является *открытым* именно потому, что оно — *произведение.*

Итак, мы начинаем понимать, как на основе количественной информации образуется более глубокий вид информации — информация эстетическая[22].

Информация первого порядка получается благодаря тому, что из всей совокупности знаков извлекается основное количество возможных образных импульсов (намеков), в общую совокупность знаков включается как можно больше наших личных привнесений, совместимых с интенциями автора. Именно к этому и стремится открытое произведение, в то время как классические формы включают их в себя как необходимые условия истолкования, но не рассматривают как предпочтительные и, напротив, стремятся ограничить их установленными пределами.

Получение информации второго порядка заключается в соотнесении результатов первой информации с органическими свойствами произведения, осознаваемыми как их источник, в приятном осознании того, что мы пользуемся результатом сознательной организации произведения, сознательного формотворчества, в результате чего распознавание любой конфигурации становится источником наслаждения и удивления, становится все более глубоким познанием личностного мира или культурного *background*а[11] автора, того мира, который вбирают в себя и несут в себе его формотворческие образцы.

Таким образом, диалектическое соотношение между *произведением* и его *открытостью,* устойчивость произведения именно как произведения являются гарантией коммуникативных возможностей, а вместе с тем и возможностей эстетического наслаждения. Оба аспекта проникают друг в друга, теснейшим образом связываются между собой (в то время как в традиционном, условном сообщении. например, в дорожном знаке, коммуникация не предполагает эстетики и сводится лишь к осознанию референта, так что мы не чувствуем потребности вернуться к этому знаку, чтобы, прикоснувшись к самой плоти упорядоченного материала, насладиться силой полученного

сообщения). Открытость же, со своей стороны, является залогом того удивительного и необычайно глубокого восприятия, к которому наша культура стремится как к одной из самых дорогих ценностей, потому что все в ней побуждает нас постигать, чувствовать и, следовательно, *видеть* мир согласно категории возможности.

5. СЛУЧАЙНОСТЬ И СЮЖЕТ

Телевидение и эстетика

С самого начала своего появления телевидение вызвало целый ряд теоретических размышлений, вследствие чего некоторые начали неосторожно говорить (как это и бывает в таких случаях) об эстетике телевидения.

В итальянской философской терминологии под эстетикой понимается спекулятивное исследование феномена искусства вообще, исследование человеческого действия, которое его порождает, а также особенностей предмета искусства, которые поддаются обобщению. В результате кажется если не ошибочным, то по крайней мере неловким переход к более свободному использованию термина, когда, например, говорят об «эстетике живописи» или «эстетике кино»; разве что мы хотим указать на исследование таких особенно ярких проблем в живописи и кинематографе, которые в то же время могут вывести наши размышления на более высокий уровень, актуальный для всякого искусства вообще, или таких, которые проливают свет на некоторые стороны человеческого поведения, являющиеся предметом теоретического размышления и способствующие более глубокому пониманию философской антропологии. Но когда под категорию «эстетики» какого — либо искусства подпадают рассуждения технического или перцептивного порядка, стилистический анализ или критические суждения, тогда об эстетике можно говорить только в том случае, если мы придадим этому термину более широкое значение и более конкретное определение, как это и происходит в других странах. Если же мы хотим сохранить верность традиционной итальянской терминологии (по крайней мере, из соображений большей понятности), лучше говорить о разных *поэтиках* или технически — стилистическом анализе, признавая за такой практикой то большое значение, которое она на самом деле имеет, и соглашаясь с тем, что нередко она может оказаться проницательнее многих философских «эстетик», даже в теоретическом плане.

Что касается феномена телевидения и тех структур, которые он актуализирует, то здесь было бы интересно исследовать вклад, который может внести в эстетику опыт телевизионного производства, подтвердит ли он уже устоявшиеся позиции или,

будучи фактом, несводимым к существующим категориям, даст стимул к расширению и пересмотру некоторых теоретических определений.

Во втором случае особенно было бы полезно рассмотреть взаимоотношения между коммуникативными структурами телевизионного дискурса и теми «открытыми» структурами, которые современное искусство предлагает лам в других областях.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ ПРЯМОЙ ТРАНСЛЯЦИИ

1. Исследуя в свете этих предпосылок дебаты, которые до сих пор велись вокруг телевидения, мы признаем, что уже успели возникнуть некоторые интересные темы, однако их обсуждение, весьма полезное для художественного развития телевидения, не привносит в эстетику никакого стимулирующего вклада. Под стимулирующим вкладом мы понимаем «новый факт», опровергающий уже существующие объяснения и способствующий пересмотру абстрактных определений, как — то с ним связанных.

Ведутся разговоры о телевизионном «пространстве», которое определяется параметрами телеэкрана и особой глубиной, обусловленной объективами телекамеры; говорят и об особенностях телевизионного «времени», которое часто отождествляется с реальным временем (в прямой трансляции с места событий или в репортаже о каком — то зрелище) и всегда приобретает конкретику в результате связи со своим пространством, а также со зрителями, имеющими особый психологический настрой; говорят и о совершенно своеобразной коммуникации между телевидением и зрителями, которая оказывается новой благодаря тому же пространственному расположению зрителей, которые объединены в сообщество, количественно и качественно отличающееся от сообщества зрителей, присутствующих на других спектаклях (в том смысле, что каждый максимально ощущает свою отъединенность и так называемый фактор «коллективности» отходит на второй план). Со всеми этими проблемами постоянно приходится сталкиваться сценаристу, режиссеру, телевизионному продюсеру, и они представляют собой предмет для исследования и руководство в области поэтики телевидения.

Тем не менее тот факт, что всякое средство художественной коммуникации имеет свое собственное «пространство», свое «время» и свою особую связь со зрителем или читателем, в философском плане как раз оборачивается осознанием и определением самого этого факта.

Проблемы, связанные с телевизионной деятельностью, только подтверждают философские раздумья о том, что каждый «род» искусства предполагает диалог со своей «материей» и выработку своей собственной грамматики и лексики. В этом смысле телевизионная проблематика не дает философу ничего нового в

сравнении с тем, что ему уже дали другие виды искусства.

Такой вывод был бы окончательным, если бы (в силу того, что мы говорим об «эстетике»), мы рассматривали бы только вполне определенный «художественный» аспект телевизионных средств коммуникации (в самом традиционном и ограничивающем смысле термина), то есть создание драм, комедий, лирических опер и спектаклей в традиционном смысле этого слова. Однако поскольку, размышляя об эстетике в широком смысле, мы должны рассматривать и явления коммуникативно — производственного порядка, дабы выявить, насколько они художественны и эстетичны, наиболее интересный вклад в наше исследование внесет тот совершенно особый вид коммуникации, который характерен только для телевидения: речь идет о *прямом репортаже* с места событий.

Некоторые особенности прямого репортажа, наиболее актуальные для нашего исследования, уже были подвергнуты всестороннему обсуждению. Прежде всего, когда о каком — либо событии сообщается в тот самый момент, когда оно совершается, мы сталкиваемся с *монтажом,* и мы говорим о монтаже потому, что, как всем известно, событие снимается тремя (или более) телекамерами и в эфир идет та «картинка», которую считают наиболее подходящей — импровизированный монтаж, одновременный передаваемому и монтируемому событию. В данном случае воедино сливаются съемка, монтаж и показ (три фазы, которые в кинематографии достаточно друг от друга отличаются и имеют свое лицо). Отсюда следует уже отмеченное нами слияние реального времени и времени телевизионного, и никакой повествовательный прием не в силах сократить ту временную протяженность, какую занимает освещаемое событие.

Легко заметить, что такие особенности способствуют возникновению и художественных, и технических, и психологических проблем, как с точки зрения производства, так и с точки зрения восприятия: например, в область художественного творчества вводится быстрота реакций, скорее казалось, присущая работе на некоторых современных видах транспорта, или в других видах промышленности. Однако, когда мы еще больше сближаем такой опыт коммуникации с художественной проблематикой, возникает новая проблема.

Прямая съемка никогда не представляет собой зеркального отображения происходящего события, но всегда (пусть даже в некоторых случаях в самой малой степени) является его истолкованием. Для того, чтобы приступить к освещению события, телережиссер располагает три камеры (или больше) таким образом, чтобы получить возможность видеть его с трех и

более точек зрения, независимо от того, установлены ли эти камеры в пределах одного и того же визуального поля или (как это бывает на велосипедных гонках) — в трех различных точках, чтобы следить за движением любого перемещающегося предмета. Ясно, что расположение телекамер всегда обусловлено техническими возможностями, однако не настолько, чтобы (уже в этой подготовительной фазе) лишить возможности делать определенный *выбор*.

Как только событие начинает разворачиваться, режиссер видит на трех экранах образы которые ему передают телекамеры и с помощью которых операторы (по указанию режиссера) могут *выбирать* определенные кадры в пределах их визуального поля, используя определенное количество объективов, позволяющих сужать или расширять это поле и акцентировать внимание на принципиально важных, с их точки зрения, моментах. Режиссер стоит перед окончательным *выбором,* поскольку он должен послать в эфир один из трех упомянутых образов и последовательно смонтировать все, что он выбрал. Таким образом, выбор становится композицией, повествованием, дискурсивным объединением аналитически разрозненных образов в контексте более широкого ряда одновременно происходящих и пересекающихся событий.

Совершенно верно, что при сегодняшнем положении вещей большая часть телесъемок относится к событиям, которые почти не оставляют возможности интерпретации: например, в футбольном мачте все сосредоточено на мяче и здесь не легко позволить себе какие — то отступления. Тем не менее даже здесь, определенным образом используя объективы, заостряя внимание на действиях какого — либо игрока или достоинствах команды, в тех или иных случаях выбор все — таки происходит, даже если оказывается случайным и неумелым. С другой стороны, были события, которые подавались

зрителю только через призму их истолкования, когда налицо имелось несомненное «преломление» происходящего.

В качестве почти исторического примера приведем спор между двумя экономистами, состоявшийся в 1956 г.: в телепередаче на эту тему один из собеседников задавал свои вопросы уверенно и агрессивно, а телекамера показывала второго, взволнованного, покрывшегося потом мучительно теребившего платок. С одной стороны, некоторая драматизация событий была неизбежной и вполне оправданной, но с другой стороны, чувствовалась некоторая тенденциозность показа, пусть даже невольная: зритель отвлекался от чисто логических проблем поднятых в этом споре, потрясенный его эмоциональным

аспектом, так что реальное соотношение сил собеседников (которое следовало выводить из обоснованности аргументов, а не из внешнего вида беседовавших) могло искажаться. Если в приведенном примере проблема истолкования происходящего не столько решалась, сколько ставилась, то все выглядело иначе в другом телерепортаже, посвященном церемонии бракосочетания князя Монако Рене III и Грейс Келли. Здесь происходящее давало повод для различных фокусировок. Это было политическое и дипломатическое событие, роскошное шествие, несколько опереточное, сентиментальный роман, растиражированный в многокрасочных иллюстрациях. Так вот, телекамера почти всегда была ориентирована на «розовое» сентиментальное повествование, акцентировала внимание на «романтических» моментах события и тем самым давала красочный рассказ, не предполагающий каких — либо более серьезных намерений.

Во время парада военных оркестров, когда американское подразделение исполняло свой отрывок, телекамеры нацелились на князя: тот, прислонившись к перилам балкона, на котором он стоял, выпачкал в пыли брюки, потому наклонился, отряхнул их и весело улыбнулся своей невесте. Вполне разумно предположить, что любой режиссер выбрал бы именно эту сцену (говоря журналистским языком, речь шла об «ударном кадре»), и тем не менее в данном случае мы имеем дело именно с выбором. В результате весь последующий репортаж проходил в определенной тональности. Если бы в тот момент показали американский оркестр в парадной форме, два дня спустя, во время репортажа о брачной церемонии в соборе, зрители должны были бы следить за движениями прелата, совершавшего обряд, однако вместо этого телекамеры почти постоянно были нацелены на лицо невесты, акцентируя внимание на ее нескрываемом волнении. Таким образом, в силу самой логики повествования режиссер сохранял одну и ту же тональность во всех частях своего рассказа и ситуация, возникшая два дня назад, все еще определяла его решение. По существу, режиссер удовлетворял вкусы и ожидания известной части публики, но в большой степени и определял их. Будучи связан техническими возможностями, находясь в зависимости от общественного мнения, он тем не менее в какой — то мере сохранял свою свободу и *повествовал.*

Таким образом, перед нами повествование, с зачатками связности, осуществляющееся одновременно с происходящими событиями: повествование impromptu. Вот аспект, который феномен телевидения предлагает для изучения специалисту в области эстетики: аналогичные проблемы возникают например, при исследовании песен аэдов и бардов, а также комедии масок,

где мы обнаруживаем тот же принцип импровизации, но, с другой стороны, и большие возможности творческой самостоятельности, меньше принуждений извне и во всяком случае не находим никаких отсылок к непосредственной реальности. В наши дни такие задачи еще сильнее задает форма, характерная для *джазовой* композиции, *джем — сешн,* где музыканты, составляющие ансамбль, выбирают тему и свободно ее развивают; с одной стороны, импровизируя, а с другой — направляя эту импровизацию в русло общего звучания, что открывает возможность *коллективного одновременного, импровизированного* и тем не менее (самые удачные избранные образцы таких сеансов записаны на магнитофонную пленку) *органического* творчества. Такое явление заставляет нас пересмотреть и расширить многие понятия эстетики и в любом случае оперировать ими более вдумчиво, особенно в том, что касается творческого процесса и личности автора, определения попытки и результата, законченности и того, что ей предшествовало; здесь, например, это привычка работать сообща, а также традиционные хитрости, такие, например, как риф[1] или использование определенных мелодико — гармонических решений, причем одновременно все эти ухищрения кладут предел счастливой фантазии. С другой стороны, подтверждаются некоторые теоретические соображения о том, что в процессе развития художественного организма сказывается влияние некоторых структурных предпосылок; мелодии, требующие определенного развития (причем настолько, что все исполнители предвидят это развитие и как по договоренности осуществляют его), подтверждают актуальность вопроса о формообразующей форме (forma formante), даже если увязывают его с определенными вопросами данного языка и музыкальной риторики, которая становится предварительным условием изобретения как такового[2].

Такие же проблемы может выдвинуть и прямая телевизионная трансляция, где:

а) почти сливаются попытка и результат, и тем не менее, пусть даже одновременно и, следовательно, с минимальным количеством времени, остающимся для выбора, но все — таки три образа представляют собой попытку, а один — результат;

б) совпадают произведение и его предпосылки — хотя камеры располагаются заранее;

в) в минимальной степени проявляется проблема формообразующей формы;

г) пределы выдумке ставит не репертуар, а наличие внешних фактов; таким образом, сфера свободного действия максимально сужается и творческий художественный заряд в такой ситуации

умаляется.

2. Это могло бы быть окончательным выводом, если бы в качестве предела признавался тот факт, что такое «повествование» берет за основу некий ряд обособленных событий, событий, которые в каком — то смысле выбираются, но которые, можно сказать, напрашиваются на выбор и уже имеют свою логику развития, которую нелегко преодолеть и подчинить себе. И все — таки нам кажется, что такое *условие* оборачивается подлинной художественной *возможностью* ведения прямой телевизионной трансляции. Рассмотрим структуру этого «условия», чтобы затем сделать какой — то вывод относительно возможности повествования. Подобный ход рассуждений можно найти у Аристотеля.

Говоря о единстве фабулы, он отмечает, что «с одним лицом может происходить бесконечное множество событий, из которых иные никакого единства не имеют; точно так же и действия одного лица многочисленны и никак не складываются в единое действие»[3]. Расширяя эту мысль, можно сказать, что в контексте определенного поля событий иногда переплетаются и нагромождаются друг на друга события, лишенные взаимных связей, и ситуации развиваются в различных направлениях. С одной точки зрения, одна и та же совокупность фактов находит свое завершение в другой последовательности фактов, тогда как, рассмотренные в ином аспекте, они все еще продолжают свое развитие совсем в других фактах. Очевидно, что, увиденные с одной фактической точки зрения, все события этого поля находят свое обоснование независимо от какой — либо связи: они обосновывают себя уже тем, что просто совершаются. Однако так же очевидно и то, что, когда мы их рассматриваем, мы чувствуем необходимость воспринимать все факты в едином фокусе, и даже обособляем некоторые из них, которые, как нам кажется, связаны между собой, и пренебрегаем другими. Иными словами, мы группируем события в соответствии с формой. Можно также сказать, что мы их объединяем в соответствующее количество «опытов».

Мы используем термин «опыт» для того, чтобы вернуться к формуле Дьюи, которая кажется нам весьма подходящей для целей нашего исследования. Дьюи пишет, что «мы имеем опыт тогда, когда пережитое нами движется к своему завершению. Тогда и только тогда этот опыт интегрируется и начинает выделяться в общем течении опыта… Течение опыта — это течение от чего — то к чему — то»[4]. В таком смысле «опытом» будет хорошо выполненная работа, законченная игра, действие, завершенное в соответствии с заданной целью.

Подобно тому как, подводя итог прожитому дню, мы отделяем вполне законченные опыты от едва наметившихся и разрозненных (и может так статься, что мы пренебрегаем вполне законченными опытами только потому, что они не вызвали у нас непосредственного интереса, или потому, что мы не осознали их осуществления), воспринимая всю гамму разворачивающихся перед нами событий, мы вычленяем некоторые узловые моменты в наших переживаниях в соответствии с нашими интересами и нравственной и эмотивной установкой, которая определяет наше наблюдение[5].

Ясно, что здесь в «опыте», как его понимает Дьюи, нас интересует не столько картина полного участия в органическом процессе (который всегда является взаимодействием между нами и средой), сколько его формообразующий аспект. Нам интересно, что опыт предстает как *свершение, исполнение (fulfilment)*.

Кроме того, нас интересует позиция наблюдателя, который не столько живет своим опытом, сколько стремится вжиться в чужой, позиция человека, который *подражает чьему — то опыту* и в этом смысле непременно переживает свой собственный опыт истолкования и подражания.

Тот факт, что эти подражания обладают своей собственной эстетикой, обусловлен тем, что они являются необходимым компонентом *истолкования,* которое в то же время предстает как порождение, так как имели место выбор и сополагание, пусть даже тех событий, которые настойчиво требовали, чтобы избрали и связали друг с другом именно их.

Этот эстетический момент станет еще очевиднее, когда нам придется определять и выбирать опыты в самом широком контексте событий, с одной лишь целью: выявить и воспроизвести их, по крайней мере, мысленно. Речь идет о выявлении и утверждении связности и единства е непосредственном хаотическом многообразии событий[6], о выявлении законченного целого, е котором составляющие его части «должны так связываться между собой, что перемещение или упразднение одной из них означало бы смещение или нарушение всего целого». Тем самым мы снова приходим к Аристотелю[7] и замечаем, что для него такое обособление и воспроизведение возможных видов опыта и есть поэзия.

История представляет нам нам не единое действие, «а единое время и все в нем приключившееся с одним или со многими, хотя бы меж собою это было [связано] лишь случайно»[8]. Для Аристотеля история предстает как панорамная фотография того событийного поля, которое прежде едва вырисовывалось; поэзия заключается в том, чтобы выделить в нем некий связный опыт,

найти генетическое соотношение фактов и, наконец, упорядочить эти факты в определенной ценностной перспективе[9].

Все эти наблюдения позволяют нам вернуться к нашей первоначальной теме, признавая в прямой телевизионной передаче наличие художественной позиции и эстетического потенциала, связанных с возможностью обособления различных «опытов» самым удовлетворительным образом. Иными словами, с возможностью придавать «форму» (легко воспринимаемую и оцениваемую) тому или иному ряду событий.

Когда снимается какое — либо крайне драматическое происшествие, например, пожар[10], совокупность событий, входящих в контекст под названием «пожар в месте Х», можно расчленить на несколько нарративных пластов, от преисполненной страха эпопеи о разрушительной силе огня до восхваления пожарников, от драматизма спасательных работ до описания жестокого или соболезнующего любопытства толпы, собравшейся вокруг.

3. Это признание художественности, связанное с подобной деятельностью телевидения, а также последующими перспективами, могло бы сойти гладко, если бы непредсказуемость, характерная для прямой трансляции, не поставила новую проблему. По поводу логического опыта (однако надо признать, что данный пример можно соотнести и с другими видами опыта) Дьюи пишет, что «в действительности в опыте мысли предпосылки возникают только тогда, когда обнаруживается вывод»[11]. Иными словами, можно сказать, что акт формальной предикации является не актом дедукции, разворачивающимся в форме силлогизма, а постоянной попыткой все большей стимуляции опыта, конечный результат которого подтверждает и утверждает (по существу, именно в конце) изначальные движения[12]; действительные *«сначала»* и *«потом»* любого опыта оформляются после ряда попыток, предпринятых на основе данных, которыми мы владеем и в контексте которых существовали различные чисто хронологические *«сначала»* и *«потом»,* только смешиваясь с различными другими, и только в результате предикации эта масса данных отстаивается и остаются только принципиально важные *«сначала»* и *«потом»,* только те, которые имеют значение для целей данного опыта.

Итак, мы видим, что режиссер телевидения находится в затруднительной ситуации: ему надо определить логические фазы опыта в тот самый момент, когда они еще остаются хронологическими. Он может обособить нить повествования в контексте разворачивающихся событий, но, в отличие от самого «реалистичного» из людей искусства, у него нет никакой

возможности осмыслить эти события *a posteriori,* а с другой стороны, он не может установить их *a priori.* Он должен поддерживать единство своей фабулы тогда, когда она *фактически* разворачивается и при этом смешивается с другими. Поворачивая телекамеры в соответствии с интересом. режиссер в каком — то смысле должен выдумывать событие в тот самый момент, когда оно фактически совершается, и, кроме того, должен выдумывать его так, чтобы оно не расходилось с тем, что совершается; парадоксальным образом предвидеть место и мгновение наступления новой фазы своего сюжета. Таким образом, его художественное действие имеет обескураживающие пределы, но в то же время его творческие устремления (если они оказываются результативными) вне всякого сомнения, обладают новым качеством, которое можно определить как максимальную способность вживаться в события, сверхвосприимчивость, интуитивную догадку (попросту говоря, «нюх»), позволяющую ему *расти* вместе с событием, своим присутствием поистине превращать его в *со — бытие,* или, по меньшей мере, уметь мгновенно определять только что наметившееся событие и заострять на нем внимание еще до его завершения'[3].

Таким образом, развитие его повествования наполовину обусловлено искусством и наполовину — самой природой; результат, к которому он придет, будет представлять собой странное взаимодействие спонтанности и искусственного приема, где этот самый прием определяет и выбирает спонтанность, а она направляет действие этого приема — когда он предстает еще как замысел и когда уже осуществляется. Такие виды искусства, как садоводство или гидравлика, уже являли собой пример применения искусственных приемов, которые определяли настоящие движения и будущие состояния определенных природных сил, и вовлекали их в органическую игру всего произведения, но когда идет прямая телевизионная трансляция, явления природы не помещаются в кадры, для них предназначенные, но требуют, чтобы последние рождались в единстве с ними, чтобы определяли их в тот самый момент, когда они на самом деле определяются.

Даже тогда, когда его произведение находится на самом низком ремесленническом уровне, телережиссер переживает настолько необычное формотворческое приключение, что в результате возникает явление, представляющее исключительный художественный интерес, и эстетическое качество его произведения, каким бы невысоким и сомнительным оно ни было, все — таки открывает многообещающие перспективы для феноменологии импровизации.

СВОБОДА СОБЫТИЙ И ДЕТЕРМИНИЗМ ПРИВЫЧКИ

1. После проведения описательного анализа психологических и формальных структур, которые образуют феномен прямой передачи, нам прежде всего следовало бы задаться вопросом о том, какое будущее, какие художественные возможности имеет такой род телевизионного «рассказа» кроме своей обычной практики. Второй вопрос касается несомненной аналогии между этим видом формообразующего действия, обыгрывающим случайные моменты и самостоятельные решения «истолкователя» (в данном случае режиссера, который с минимальной свободой «исполняет» тему под названием «то — что — происходит — здесь — и–теперь»), и тем характерным для современного искусства явлением, которое в предыдущих очерках мы обозначили как *открытое произведение.*

Нам кажется, что ответ на второй вопрос поможет прояснить первый. В прямой телепередаче вне всякого сомнения, образуется связь между жизнью как аморфной открытостью, наполненной тысячами возможностей, и сюжетом *(plot),* той интригой, которую выстраивает режиссер, устанавливая, пусть даже *impromptu,* однозначные и однонаправленные связи между *выбранными* и смонтированными в определенной последовательности событиями.

Мы уже видели, что нарративный монтаж является важным и решающим моментом, причем в такой степени, что для того, чтобы определить структуру прямой передачи, нам пришлось прибегнуть к тому, что называется поэтикой фабулы по преимуществу, той Аристотелевой поэтикой, с помощью которой можно описать традиционные структуры как театральной драмы, так и романа, по крайней мере, того романа, который мы традиционно называем *хорошо сделанным*[14].

Однако понятие фабулы — это только один элемент в поэтике Аристотеля, и современная критика хорошо осветила тот факт, что фабула представляет собой только внешнее упорядочение фактов, которое служит для того, чтобы выявить более глубокое направление трагического (и повествовательного) события — действие'[3]. Эдип, который пытается узнать причины возникновения мора и, узнав, что он убил отца и стал мужем собственной матери, ослепляет себя — это фабула. Но трагическое действие утверждается на более глубоком уровне, и в нем заявляет о себе сложное переплетение судьбы и вины с их

неизменными законами, некое чувство поднимающееся над существованием и миром. Сюжет совершенно однозначен, но действие может быть весьма и весьма двусмысленным и предполагать тысячу возможных истолкований; сюжет «Гамлета» может рассказать даже школьник, и все с ним согласятся, но действие этой пьесы заставило и заставит израсходовать реки чернил, потому что оно *едино,* но не *однозначно.*

Современное повествование все больше ориентируется на разрушение сюжета (понимаемого как наличие однозначных связей между теми событиями, которые оказываются существенными для финальной развязки) и создание псевдо — сюжетных линий, основанных на описании «глупых» и несущественных событий. Именно такие события происходят с Леопольдом Блумом, с госпожой Дэлоуэй, с героями Роб — Грийе. Однако все они оказываются в высшей степени *существенными,* если их воспринимаешь в соответствии с другим понятием повествовательного выбора, все они помогают выразить *действие,* некое психологическое, символическое или аллегорическое развитие и предполагают некий имплицитный дискурс о мире. Природа этого дискурса, его возможность быть понятым самым разным образом, его способность стимулировать возникновение различных и дополняющих друг друга решений есть то самое, что мы можем назвать «открытостью» повествования: отрицая сюжет, мы признаем тот факт, что мир представляет собой некую совокупность возможностей и что произведение искусства должно это выражать.

Однако в то время как роман и театр (Ионеско, Беккет, Адамов, такие произведения, как *The Connection)* решительно вступили на этот путь, казалось, что другое искусство, основанное на сюжете, а именно кино, от этого воздерживалось. Такое воздержание было обусловлено многими факторами и не последнюю роль здесь играл социальный заказ, причем как раз потому, что кино (в сравнении с другими искусствами, которые, уединившись в экспериментальных лабораториях, занялись разработками открытых структур) по существу, было обязано поддерживать связь с широкой публикой и предоставлять определенную долю традиционной драматургии, которая отвечает глубокому и вполне разумному требованию нашего общества и нашей культуры. И здесь мы хотели бы подчеркнуть, что не следует считать, будто поэтика открытого произведения является единственно возможной поэтикой на сегодняшний день: на самом деле она представляет собой одно из проявлений (быть может, самое интересное) культуры, которая, однако, призвана удовлетворять и другие запросы и может это делать на

высочайшем уровне, по — современному используя традиционные структуры, благодаря чему такой принципиально «аристотелевский» фильм, как *Stagecoach (Красные тени),* по существу, становится классическим образцом современного «повествования».

Неожиданно (и здесь нужно сказать об этом) на экранах стали появляться фильмы, которые решительно порывают с традиционными представлениями о сюжете, показывая нам ряд событий лишенных драматических связей в традиционном их понимании, рассказ, в котором ничего не происходит или происходит то, что уже не похоже на событие, заслуживающее повествования, а напоминает событие, произошедшее случайно. Приведем два наиболее известных примера этой новой манеры: *Приключение* и *Ночь* Антониони (первый фильм более радикален, второй выдержан в более умеренном ключе и имеет больше перекличек с традиционным восприятием).

Дело не только в том, что эти фильмы появились в результате режиссерского эксперимента: важно и то, что публика их приняла — их критиковали, ругали, но, в конечном счете, приняли, признали как нечто весьма спорное, но все — таки возможное. Уместно задать вопрос: только ли случайностью можно объяснить, что такая манера повествования могла быть предложена лишь после того, как в течение нескольких лет восприятие обычного человека привыкало к логике телевизионных передач, то есть к такому виду повествования, которое, несмотря на всю кажущуюся согласованность и логичность, в качестве изначального материала все — таки использует «сырую» последовательность естественных событий, когда рассказ если и имеет какую — то нить, все равно постоянно полон несущественных комментариев, когда порой даже ничего не происходит в течение долгого времени, если, например, телекамера ожидает появления бегуна, который никак не появляется, и показывает публику и окружающие здания по той лишь причине, что так уж сложились обстоятельства, и с этим ничего не поделаешь.

Когда мы говорим о таком фильме, как *Приключение,* хочется узнать, не была ли в нем во многих моментах использована прямая съемка? И не была ли именно так снята значительная часть ночного праздника из фильма *Ночь* или прогулка героини с парнями, которые запускали ракеты на лугу?

В таком случае надо решить, не включается ли прямая съемка (в качестве одной из причин или обычного явления, просто возникшего в ту же эпоху) в эту панораму поисков большей открытости повествовательных структур и их возможностей

показывать жизнь в ее разнообразном движении, без привнесения заранее установленных связей.

2. Однако здесь нам надо сразу сделать оговорку: жизнь в своем непосредственном проявлении — это не открытость, а *случайность.* Для того, чтобы из этой случайности сделать некую совокупность действенных возможностей, надо ввести в нее какую — то организующую меру, одним словом, выбрать те элементы, которые образуют определенную конфигурацию и установить между ними многозначные связи, но только *после того,* как будет сделан выбор.

Открытость фильма *Приключение* возникает в результате монтажа, который намеренно исключает «случайную» случайность, чтобы ввести в ткань повествования элементы «намеренной» случайности. Рассказа, как сюжета, не существует как раз потому, что режиссер *сознательно стремится* внести элемент неразрешенности и неопределенности, стремится обмануть «романические» инстинкты зрителя, чтобы тот занял активную позицию внутри вымысла (который теперь представляет собой жизнь, пропущенную через сито режиссерского восприятия), чтобы сориентироваться среди целого ряда нравственных и интеллектуальных суждений. Одним словом, открытость предполагает долгую и кропотливую организацию *поля возможностей.*

Но ведь ничто не мешает тому, чтобы точно выверенная прямая передача выбрала из наличных событий только те, которые поддаются открытому упорядочению такого типа. Однако здесь сказываются два фактора, ограничивающих деятельность режиссера: природа используемого средства и его социальное предназначение, то есть его особый *синтаксис* и его *аудитория.*

Как раз потому, что прямая передача находится в непосредственном контакте с живой жизнью как случайностью, она вынуждена подчинять ее себе, прибегая к такому типу упорядочения, который больше соответствует традиционным ожиданиям, то есть к упорядочению аристотелевского свойства, управляющемуся законами причинности и необходимости, которые, в конечном счете, являются законами правдоподобия.

В одном месте своего *Приключения* Антониони создает некую ситуацию напряжения: в знойный южный полдень один из героев картины намеренно опрокидывает чернильницу на тщательно выполненный с натуры чертеж молодого архитектора. Ситуация требует разрядки, и в вестерне все закончилось бы потасовкой, которая освободила бы всех от напряжения. Драка психологически оправдала бы как оскорбленного, так и его обидчика, и действия каждого из них были бы мотивированы. А в

фильме Антониони ничего такого не происходит: драка вот — вот начнется, но не начинается и все поступки и страсти растворяются в той душной физической и психологической атмосфере, которая определяет всю ситуацию. Однако такая радикальная неопределенность является окончательным результатом долгой и кропотливой режиссерской работы. Нарушение всех ожиданий, которые предполагались согласно любому критерию правдоподобия, столь намеренно, что оно не может не быть результатом расчета, определившего работу с непосредственно данным материалом, так что происходящие события кажутся случайными как раз потому, что таковыми не являются.

Что касается прямой трансляции футбольного матча, то здесь постоянно приходится сводить нарастающее напряжение, быть может, долго не разрешающееся, к единой конечной развязке: голу (или, если гол все — таки не удалось забить, к совершенной кем — то ошибке, промаху, который нарушает последовательность и заставляет кричать весь стадион). Все это обусловлено спецификой показа, который не может не фиксировать то, что с необходимостью предполагается самим механизмом игры. Однако, если гол все — таки забит, режиссер мог бы выбирать картины из контрастных переживаний обезумевшей толпы (уместный антиклимакс, фон, соответствующий психической разрядке зрителя, выплеснувшего свои чувства), или мог бы внезапно, приняв гениальное, полемическое решение, показать соседнюю улицу (женщины, занятые повседневными делами, выглядывают в окна, кошки уютно греются на солнце), или любую другую картину, никак не связанную с игрой, какое — либо рядом совершающееся событие, которое связывается с предыдущей картиной только своей совершенной, вопиющей неожиданностью — и тем самым подчеркнуть, насколько ограничен, моралистичен, или сугубо документален обычный показ или вообще ничего не интерпретировать, отвергнуть всякую предугадываемую связь, проникнуться неким апатичным нигилизмом, который под рукой мастера мог бы произвести такое же впечатление, какое производят некоторые совершенно объективные описания из «нового романа» *(Nouveau Roman)*.

Все это мог бы сделать режиссер, если бы его репортаж был не прямым, как кажется на первый взгляд, а на самом деле представлял бы собой результат долгой переработки материала, привнесения нового видения вещей, которое восстает против того инстинкта, который заставляет нас связывать события между собой по принципу правдоподобия. Вспомним, что для

Аристотеля поэтическое правдоподобие определяется правдоподобием риторическим, то есть вполне логично и естественно, что в сюжете происходит то, что, согласно разумению каждого из нас, могло бы произойти в обычной жизни, то, что как бы по договоренности и согласно общим местам нашей речи должно произойти при определенных предпосылках. Итак, все, что режиссер вынужден предугадывать как фантастическую, но уместную развязку художественного произведения, публика, в свете здравого смысла, склонна воспринимать как развязку, возникшую в результате реальной последовательности событий.

3. Итак, в своем развитии прямая трансляция определяется ожиданиями и специфическими запросами публики, которая в тот самый момент, когда она требует сообщения о происходящем, воспринимает это происходящее в категориях хорошо сделанного романа и принимает жизнь как настоящую только в том случае, если она преподносится ей как лишенная случайности, вновь сведенная воедино и оформленная по принципу сюжета[16]. Это происходит потому, что в своем традиционном виде сюжетный роман соответствует привычному, механизированному (как правило, рассудочному и функциональному) способу ориентации в реальных событиях, когда мы наделяем все окружающее каким — то однозначным смыслом. И только в экспериментальном романе происходит разрушение привычных связей, с помощью которых мы истолковываем жизнь, и не ради того, чтобы обрести некую не — жизнь, а для того, чтобы испытать эту жизнь в новых ее аспектах, выйдя за рамки устоявшихся условностей. Но это требует определенного культурного сдвига, «феноменологического» состояния души, стремления заключить в скобки устоявшиеся тенденции — а такого стремления как раз и нет у зрителя, взирающего на телеэкран для того, чтобы узнать какую — то новость и (законным образом) постичь, *чем это закончится.*

Нет невозможного в том, чтобы в тот самый момент, когда игроки обеих команд разыгрывают удачную комбинацию, и ситуация накаляется до предела, зрители, сидящие на стадионе, вдруг почувствуют тщету происходящего и начнут совершать невероятные поступки: одни просто покинут стадион, другие заснут на солнышке, а третьи начнут петь духовные песнопения. Если бы это произошло, прямая трансляция, фиксирующая этот матч, была бы организована как изумительная «неистория», однако в ней не было бы ничего неправдоподобного: с этого дня такая возможность стала бы составной частью правдоподобия.

Однако до тех пор, пока этого не произойдет, такая развязка,

согласно общему мнению, неправдоподобна, и в качестве правдоподобной телезритель ожидает как раз противоположного, а именно энтузиазма всех присутствующих, и тут от прямой трансляции требуется, чтобы она его показала.

4. Кроме упомянутых ограничений, обусловленных функциональным отношением между

телевидением как средством информации, и публикой, которая требует продукции вполне определенного типа, существует (как мы уже упоминали) и ограничение синтаксическое, которое, в свою очередь, обусловлено природой творческого процесса и системой психологических рефлексов режиссера.

Жизнь в своей случайности имеет настолько большой разброс, что это может сбить с толку режиссера, стремящегося истолковать ее в стиле повествования. Он постоянно рискует утратить нить и стать фотографом, фиксирующим нечто несвязное и однообразное, причем не то намеренно несвязное, за передачей которого кроется четкая идеологическая установка, а то, которое реально совершается именно сейчас. Чтобы избежать этого разброса, он постоянно должен как бы накладывать на имеющиеся данные схему их возможного упорядочения и делать это *impromptu,* то есть в кратчайшие промежутки времени.

В таком промежутке времени первой связью между двумя событиями, которая с психологической точки зрения кажется самой простой и непосредственной, является связь, основанная на привычке — привычке к правдоподобному в соответствии с расхожим мнением Для того, чтобы необычным образом связать два события, необходимо, как мы уже отмечали какое — то время на «утряску», критическое размышление, культурный сдвиг, идеологический выбор. В таком случае здесь возникла бы необходимость в некоей новой привычке, в привычке видеть вещи необычным образом, почти инстинктивно вносить в имеющийся материал какую — то совсем необычную связь, связь эксцентрическую, одним словом (употребляя музыкальную терминологию) связь серийную, а не тональную.

Такую формотворческую привычку, которая есть результат изощрения восприятия и может стать вполне естественной только после самого глубокого усвоения новых техник повествования, телережиссер, освещающий современные события, не имеет возможности культивировать в себе, да и современный строй культуры не слишком от него этого требует. Единственно возможной связью событий, которую его воспитание может позволить ему (как воспитание всякого нормального человека, который не занимался специально самыми современными

техниками повествования, характерными для кино или современного романа и не усваивал их для себя), является связь, установленная правилами правдоподобия и, следовательно, единственным синтаксическим решением является соотнесение событий друг с другом согласно традиционному представлению о правдоподобии (поскольку все мы согласимся с тем, что не существует законов формы просто как формы, но они существуют лишь постольку, поскольку истолковываются человеком, для которого эти законы всегда должны совпадать с привычками его воображения).

Надо добавить, что не только телережиссер, но и любой другой человек, даже писатель, знакомый с новыми техниками повествования, окажись он в совершенно непосредственной жизненной ситуации, воспринимал бы ее согласно тем схемам восприятия и понимания, которые основаны на привычке и на традиционной причинности — как раз потому, что эти связи (если иметь в виду современное состояние нашей западной культуры) до сих пор остаются самыми удобными для ориентации в повседневной жизни. Летом 1961 г. Ален Роб — Грийе попал в воздушную аварию, остался невредим и потом дал интервью журналистам. В довольно остроумной статье, напечатанной в журнале *L 'Express,* говорилось о том, что весьма взволнованный рассказ Роб — Грийе об этом происшествии имел все признаки традиционного повествования, одним словом, был «аристотелевским», бальзаковским, если угодно, с нагнетанием напряжения, эмоциями, субъективной включенностью; было в нем начало, кульминация, соответствующий финал. Автор статьи замечал, что писателю следовало бы рассказать о происшествии в том же безличном, сугубо объективистском, лишенном драматизма, наконец, неповествовательном стиле, в котором он пишет свои романы, и предлагал свергнуть его с трона понтифика новой повествовательной манеры. Для остроумной шутки аргументация превосходная, но тот, кто принял бы ее всерьез и начал бы подозревать романиста в неискренности (будто бы он в критический момент отказался от своего видения мира и принял тот, против которого обычно полемизирует), стал бы жертвой серьезной ошибки. Никто ведь не стал бы требовать, чтобы исследователь, занимающийся неевклидовой геометрией и пожелавший соорудить в своей комнате шкаф, стал бы измерять ее, обращаясь к геометрии Римана; чтобы сторонник теории относительности, стоя на тротуаре и спрашивая, который час, у проезжего автомобилиста, стал бы подводить свои часы с учетом преобразований Лоренца. Новые параметры мировосприятия принимаются для того, чтобы воздействовать на

экспериментальные, лабораторные виды реальности благодаря абстракциям воображения, или же в области реальности литературной, но они могут оказаться непригодными для того, чтобы направлять нас в обычной жизни, и не потому, что по отношению к ней они оказываются ложными, а потому, что в такой среде по — прежнему (во всяком случае на данный момент) могут оказаться более полезными традиционные параметры, используемые всеми другими людьми, с которыми мы постоянно общаемся.

Истолкование того, что с нами происходит и на что мы должны сразу же дать ответ (или сразу же охарактеризовать, улавливая телекамерой), представляет собой один из типичных случаев, в которых соблюдение обычных условностей все еще остается более уместным.

5. Такова ситуация, в которой находится язык телевидения на данной фазе своего развития, на данном этапе развития культуры, в данной социологической ситуации, которая наделяет данное средство информации данной функцией по отношению к данной аудитории. Ничто не мешает представить себе такое стечение различных исторических обстоятельств, при котором прямая трансляция станет средством воспитания более свободных проявлений восприятия, научит переживанию захватывающих ассоциаций, полных открытий, и, следовательно, будет способствовать формированию иного психологического и культурного измерения. Однако когда мы характеризуем эстетические структуры современной телепередачи, мы должны учитывать реальное положение вещей и воспринимать имеющееся в нашем распоряжении средство и законы его функционирования в соотнесении с данной ситуацией его использования. При таком подходе прямая трансляция, которая напоминала бы фильм *Приключение,* имела бы все шансы оказаться скверной трансляцией, полностью подчиненной неконтролируемой случайности, и в таком случае о культурных ассоциациях можно было бы говорить только с иронией.

В тот исторический период, когда возникают различные поэтики открытого произведения, не все виды художественной коммуникации должны усматривать в них свой идеал. Сюжетная структура, понимаемая в аристотелевском смысле, остается типичной для многих произведений самого широкого спроса, которые играют очень важную роль и могут достичь весьма высоких вершин (поскольку нельзя сказать, что эстетическая ценность во что бы то ни стало определяется новизной техники: даже если использование этой техники может стать признаком того свежего подхода в манере и творческой фантазии, который

является важным условием для создания чего — то эстетически ценного).

Таким образом, оставаясь одним из последних бастионов той глубокой потребности в сюжете которая живет в каждом из нас (и которую какая — либо форма искусства, какой — либо его старый или новый жанр все — таки будет удовлетворять и в будущем), прямая трансляция должна оцениваться в соответствии с требованиями, которые она удовлетворяет, и теми структурами, с помощью которых она их удовлетворяет.

Тем не менее для телевидения остаются еще многие возможности открытого обсуждения, исследования и разъяснения, глубинной неопределенности повседневных событий: они реализуются, когда репортаж об основном событии, смонтированный по всем правилам правдоподобия, обогатится «примечаниями на полях», мгновенными проникновениями в окружающую реальность, несущественными для основного действия, диссонирующими и поэтому полными намеков; они — то и открывают другие перспективы, другие возможности, разнообразные, расходящиеся направления; укажут на другую схему, с помощью которой можно было бы организовать события.

Тогда (и в этом заключается немаловажный педагогический эффект) зритель смог бы, пусть смутно, ощутить, что жизнь не исчерпывается той интригой, за которой он с жадностью следит, и что, следовательно, он сам не исчерпывается ею. Тогда какое — либо *уводящее в сторону* наблюдение, способное освободить зрителя от завораживающей силы сюжета, будет действовать как «остранение», как внезапное нарушение пассивного внимания, как призыв к оценке или, во всяком случае, стимул к освобождению от навязчивой убедительности экрана.

6. ДЗЭН И ЗАПАД

Этот очерк увидел свет в 1959 г., когда в Италии начался пробуждаться первый интерес к дзэну. По двум соображениям мы не знали, надо ли включать данную работу в это второе издание:

1) «Волна» увлечения дзэн — буддизмом впоследствии не оставила следов, о которых можно было бы упомянуть применительно к художественному творчеству, за исключением, быть может, Америки, и сегодня разговор на эту тему кажется гораздо менее актуальным, чем восемь лет назад.

2) Хотя в нашем очерке довольно ясно говорилось о феномене дзэна в контексте прочих увлечений культурной «моды» и мы стремились к тому, чтобы выявить причины его популярности, но не пропагандировать его, случилось так, что скорые в своих выводах (или недобросовестные) читатели усмотрели в этом очерке манифест, неосторожную попытку пересадить восточный феномен на нашу почву, между тем как такой подход самым недвусмысленным образом критиковался в последнем абзаце очерка.

Как бы там ни было, но мы решили сохранить эту главу, потому что:

1) Те культурные феномены, которые символизировала мода на дзэн, остаются значимыми в Соединенных Штатах, и повсюду заявляют о себе те или иные формы неидеологической, мистико — эротической реакции на промышленную цивилизацию (хотя бы посредством употребления галлюциногенов).

2) Никогда не следует поддаваться на шантаж чужой глупости.

«В последние годы в Америке короткое японское слово, в котором слышатся жужжание и укол, случайно или вполне обоснованно начало заявлять о себе в самых разных местах, в дамских беседах, на академических собраниях, на вечеринках… Это короткое волнующее словцо — «дзэн»». Так в конце пятидесятых годов писал один весьма популярный журнал, определяя место одному из наиболее любопытных культурных явлений последнего времени. Сразу оговоримся: дзэн — буддизм выходит за рамки некоего «бытового явления», так как он представляет собой разновидность буддизма, которая своими корнями уходит в глубь веков и которая оказала глубокое влияние на китайскую и японскую культуру; достаточно вспомнить о том, что различные техники фехтования, искусство стрельбы из лука, искусство приготовления чая и икебаны, архитектура, живопись, а также японская поэзия, — все это

претерпело непосредственное влияние данного учения, иногда являясь прямым его выражением. Однако для западного мира дзэн вошел в обиход лишь несколько лет назад и только совсем недавно для широкой публики появились работы о нем, ряд критических обзоров, по — видимому, независимых друг от друга: дзэн и битники, дзэн и психоанализ, дзэн и авангардная музыка в Америке, дзэн и неформальная живопись, и, наконец, дзэн и философия Витгенштейна, дзэн и Хайдеггер, дзэн и Юнг… Эти посылы начинают вызывать подозрение, филолог предчувствует в них некий обман, обычный читатель теряет ориентацию, а любой благоразумный человек начинает негодовать, узнав, что Р. Л. Блит написал книгу о дзэн и английской литературе, в которой утверждает, что «дзэновское» мироощущение присутствовало у английских поэтов от Шекспира и Мильтона до Вордсворта, Теннисона, Шелли, Китса и далее вплоть до прерафаэлитов. Тем не менее это явление существует, им занимаются люди весьма достойные, в Англии и Соединенных Штатах выходит множество книг на эту тему (от простых популяризаторских брошюр до серьезных исследований) и в той же Америке собираются целые группы людей, слушающих учителей дзэн, приехавших из Японии, особенно доктора Д. Т. Судзуки, старца, посвятившего свою жизнь распространению данного учения на Западе, написавшего целый ряд книг по этой теме и считающегося высшим авторитетом в данной области.

Таким образом, нам придется задаться вопросом о том, каковы причины *успеха* дзэн на Западе: почему именно *дзэн* и почему именно *сейчас?* Некоторые вещи не совершаются чисто случайно. В том открытии дзэн, которое сделал Запад, в самом стремлении заимствовать какие — то идеи и системы может быть много наивного и достаточно поверхностного, но если это все — таки произошло, то произошло потому, что этому способствовала определенная культурная и психологическая конъюнктура.

Здесь не место для внутреннего обоснования этого учения: по данной теме существует довольно богатая литература, в большей или меньшей степени специализированная, к которой можно обратиться, если возникает необходимость в более глубоком ознакомлении с этой системой или в уточнении каких — то моментов[1]. Здесь же нам интересно узнать, что именно в системе дзэн оказалось привлекательным для западного человека и подготовило его к ее принятию.

Для философии дзэн характерна принципиально антиинтеллектуалистская позиция, решительное принятие жизни во всей ее непосредственности, без какого — либо стремления привнести в нее какие — то объяснения, которые сделали бы ее

косной и попросту убили бы ее, не давая нам возможности постичь ее в ее свободном течении, в ее позитивной прерывности. Быть может, здесь мы употребили удачное слово. Прерывность, дискретность — вот то слово, которое характеризует наше время как в науке, так и в повседневных отношениях: современная западная культура окончательно разрушила классические понятия непрерывной преемственности, универсального закона, причинно — следственной связи, предвидения тех или иных явлений, — одним словом, она отказалась от стремления найти какие — то общие формулы, с помощью которых можно было бы просто и однозначно определить мир в его неисчерпаемой сложности. В языке современной науки появились новые категории: двусмысленность, неуверенность, возможность, вероятность. Крайне опасно все валить в одну кучу и пытаться ассимилировать, как мы это делаем, идеи, берущие начало в самых различных областях современной культуры, где они имеют очень точные, различные значения, однако сам тот факт, что рассуждение, подобное нашему, в общих чертах является возможным и что кто — то может снисходительно воспринимать его как вполне корректное, означает, что все эти элементы современной культуры приведены к единству каким — то основополагающим состоянием духа, а именно осознанием того, что вселенная, которая некогда была упорядоченной и неизменной, в современном мире может вызывать, самое большее, ностальгические чувства, но уже не является нашей. Отсюда (и стоит ли об этом говорить?) возникает проблематика кризиса, так как надо обладать большим запасом нравственного здоровья и немалой верой в возможности человека, чтобы с легким сердцем принимать мир, в который, как кажется, невозможно привнести некие окончательные нормы порядка.

Предположим, что кто — то внезапно познакомился с философией дзэн; наделенное авторитетом, который дает ему его почтенный возраст, это учение говорит о том, что вселенная, все в целом подвержено изменениям, до конца неопределимо, преходяще, парадоксально, что вселенский порядок — всего лишь иллюзия нашего косного разума и что любая попытка определить и зафиксировать его в каких — то законах обречена на неудачу… Однако как раз в полном осознании и радостном принятии такого положения вещей заключается высшая мудрость, окончательное просветление, и кризис, который непрестанно переживает человек, возникает не потому, что он должен нечто определить, и это ему не удается, а потому, что он вообще хочет это сделать, тогда как делать этого не следует. Будучи крайним порождением буддизма махаяны, дзен утверждает, что Божество присутствует в

живом многообразии всего сущего и что блаженство заключается не в том, чтобы вырваться из потока жизни и раствориться в бессознательном состоянии нирваны, понимаемой как ничто, а в том, чтобы принять все сущее, чтобы увидеть в каждой вещи безмерность целого, чтобы проникнуться счастьем мира, который живет и изобилует событиями. Западный человек увидел в философии дзэн призыв совершить это принятие, отказавшись от логических моделей и стремясь только к непосредственному соприкосновению с жизнью.

Поэтому сегодня в Америке принято проводить различие между так называемыми Beat Zen и Square Zen. Последний — это дзэн «квадратный», то есть стопроцентный, выверенный. ортодоксальный, к которому обращаются все те, кто смутно ощутил, что обрел веру, аскетическое делание, «путь» спасения (а сколько в Америке таких, кто, охваченный беспокойством, смутными чувствами, стремлением кого — то слушаться, готов перейти из «Христианской науки» в «Армию спасения» а потом — почему бы и нет? — обратиться к дзэн), кто под руководством японских наставников проходит самые настоящие курсы духовных упражнений, постигая технику «сидения», кто проводит долгие часы в безмолвной медитации, следя за своим дыханием, дабы тем самым, как учат эти наставники, переиначить Декарта и сказать: «Я дышу, следовательно, я существую». Что касается бит — дзэна, то его, как знамя, водрузили сан — францисские хипстеры (Джек Керуак, Ферлингетти, Гинсберг), отыскивающие в наставлениях и самой логике (или, скорее, «нелогичности») дзэн указания на то, как надо писать стихи, а быть может, и достойные образцы, на основании которых можно не принимать американского образа жизни *(american way of life);* поколение битников *(beat generation)* протестует против существующего порядка, не пытаясь его изменить, а просто уходя в маргиналы и «ища смысл жизни не столько в объективном результате, сколько в субъективном переживании»[2]. Для битников дзэн — синоним их собственного анархического индивидуализма и, как замечает Х. Маккарти в своем исследовании о «естественном» и «неестественном» в учении Судзуки[3], они без особого разбора приняли некоторые утверждения японского учителя, для которого принципы и способы социальной организации являются искусственными. Этот апофеоз спонтанности ласкает ухо тому поколению, которое уже воспитано в традициях определенного вида натурализма, и никто из хипстеров не замечает того, что дзэн не просто отрицает социальность как таковую, а отрицает в ней конформизм, чтобы отыскать социальность спонтанную, в которой отношения основывались бы на свободном и счастливом

содружестве, где каждый принимает другого как частицу одного общего тела. Не замечая, что они всего лишь восприняли внешние формы восточного конформизма, пророки поколения битников сделали дзэн символом оправдания своих религиозных странствий в ночи и священной невоздержанности. Вот что пишет Джек Керуак:

«Новая американская поэзия сан — францисского ренессанса (к ней я отношу Гинсберга, себя самого, Рексрота, Ферлингетти, Макклюра, Гэри Снайдера, Фила Ламантия, Филиппа Уэлена — по крайней мере, я так считаю) представляет собой нечто вроде древнего и нового поэтического безумия дзэн, стремления записывать все, что неожиданно приходит в голову, в том виде, в каком оно приходит; представляет собой поэзию, вернувшуюся к источникам, поэзию поистине ИЗУСТНУЮ, как говорит Ферлингетти, а не какое — то бородатое академическое мудрствование… Это ПОДРОСТКИ… Они ПОЮТ, поддаваясь чувству ритма. Все это прямо противоположно хвастливым бредням Элиота, который предлагает нам свои удручающие, приводящие в отчаяние правила, как, например, «корреляция» и пр., и все это, по существу, не что иное, как самый настоящий геморрой и, наконец, кастрация мужчины, который должен петь свободно… Но сан — францисский ренессанс — это поэзия нового Святого Безумия, какое бывало в древние времена (Ли Бо, Ганшан, Том О Бедлам, Кит Смарт, Блейк), а также и дисциплина ума, представленная в *хайку,* то есть умение обозначать непосредственно сами вещи, обозначать чисто, конкретно, без каких — либо абстракций или разъяснений, *wham, wham the true blue song of man*[12]*»4*.

Так Джек Керуак в своей книге *Dharma Bums* описывает свои странствования по лесам, полные медитаций и стремления к обретению полной свободы; его автобиография представляет собой описание некой просветленности *(сатори,* как сказал бы учитель дзэн), достигнутой в веренице одиноких лесных экстазов: «… под луной я видел истину: здесь, это Оно… мир как он есть — это Нирвана, и я ищу Небо где — то в стороне, когда Небо здесь, Небо — не что иное, как этот бедный, жалкий мир. Ах, если бы я мог постичь, если бы мог позабыть о себе и посвятить свои медитации свободе, сознанию и блаженству всех живых созданий, тогда я понял бы, что все, что есть, *есть* экстаз». Однако, когда Керуак заявляет: «Не могу. Да мне это и не важно. Нет никакой разницы», тогда начинаешь понимать, что имеешь дело именно с бит — дзэном, с тем дзэном, который максимально персоналистичен, так как в этом заявлении слышится не столько отрешенность, сколько какая — то враждебность, злая

самозащита, весьма далекая от ясной и проникнутой любовью свободы истинно «просветленного».

В своих лесных экстазах Керуак открывает, что «любая вещь навсегда остается доброй, навсегда, навсегда», и пишет большими буквами I WAS FREE, однако перед нами чистое возбуждение и, в конечном счете, попытка сообщить другим тот опыт, который дзэн считает непередаваемым, и сообщить его с помощью эмоциональных приемов, прибегая к ним тогда, когда дзэн предлагает неофиту долгую, длящуюся десятилетиями медитацию над какой — либо парадоксальной проблемой, чтобы, наконец, очистить перегруженный ум и показать ему его полную несостоятельность. Не получается ли так, что бит — дзэн оказывается слишком простым дзэном, предназначенным для тех, кто свободе от обязательств и принимает его так, как желчные сорокалетние мужчины выбирают ницшеанского сверхчеловека, делая его знамением своей собственной несдержанности? Куда подевалась чистая, безмолвная безмятежность учителя дзэн и *«мужская* потребность петь свободно» в подражаниях Катуллу Аллена Гинзберга *(Malest Cornifici tuo Catullo),* где автор просит, чтобы поняли его неприкрытый интерес к мальчикам и заключает так: «You're angry at me. For my lovers? — It's hard to eat shit, without having vision — & when they have eyes for me it's Heaven»? [13]

Рут Фуллер Сасаки, американка, которая в пятьдесят восьмом получила духовный сан в дзэн (большая честь для западного человека и к тому же женщины) и выступала как представитель весьма «квадратного» дзэна, пишет так: «Складывается впечатление, что на Западе дзэн проходит культовую фазу. Дзэн — не культ. Проблема западного человека заключается в том, что он хочет во что — то верить и в то же время хочет, чтобы это далось ему как можно легче. Дзэн же — это труд самодисциплины и исследования, который длится всю жизнь». Такого, конечно же, нельзя сказать о *битниках,* но есть люди, которые задаются вопросом, не является ли и позиция молодых анархически настроенных индивидуалистов своеобразным дополнением к дзэн; наиболее широкий подход в данном случае проявляет Аллан Уотс, который в приведенной нами статье упоминает об одной индийской притче, говорящей о двух «путях» — кошки и обезьяны. Котенок не затрачивает усилий для того, чтобы жить, потому что мать переносит его в зубах, обезьянка же прилагает усилия, так как сидит на спине у матери и вынуждена держаться за ее шерсть. *Битники* следуют пути котенка. И затем с немалой долей снисходительности Уотс в своей статье о двух упомянутых видах дзэн заключает, что если кто — то хочет провести

несколько лет в японском монастыре, почему бы и нет, но если кто — то предпочитает красть автомобили и день — деньской крутить диски Чарли Паркера, то ведь Америка, в конце концов, свободная страна.

Однако существуют и другие области авангарда, где можно найти более интересное и более однозначное влияние дзэн: более интересное потому, что там дзэн служит не столько оправданием какой — то этической позиции, сколько стимулом в возникновении тех или иных стилистических стратегий, и более однозначное потому, что ту или иную интенцию какого — либо направления или художника можно поверять самим их формальным своеобразием. Основной особенностью как искусства дзэн, так и его нелогичности является отказ от симметрии. Причина тому сугубо интуитивная, поскольку симметрия являет собой образец упорядоченности, некую сеть наброшенную на стихийное движение, некое выверенное действие, а дзэн тяготеет к тому, чтобы давать всем существам и событиям возможность развиваться без оглядки на заранее предопределенные результаты. Искусство фехтования и борьбы призывает только к одному: быть гибким и уметь подстраиваться к атаке противника, не готовить ответа заранее и в своем действии как бы содействовать противнику. И в театре Кабуки перевернутая пирамида, характеризующая иерархические отношения персонажей, всегда несколько смещена и «сдвинута», чтобы предполагаемый порядок всегда имел что — то естественное, спонтанное, непредвиденное[5]. Классическая дзэнская живопись не только принимает все эти предпосылки, заостряя внимание на симметрии, но и делает по — своему значимым пространство как некую положительную в себе сущность, не как вместилище всех тех вещей, которые в нем разбросаны, а как их матрицу: в таком отношении к пространству сказывается предощущение единства мира, признание значимости всякой вещи: люди, животные и растения воспринимаются в импрессионистском стиле, смешиваются с фоном. Это означает, что в такой живописи пятно берет верх над линией; определенный вид современной японской живописи, испытывающий глубокое влияние дзэн, представляет собой самую настоящую ташистскую живопись, и не случайно на современных выставках неформальной живописи японцы всегда широко представлены. В Америке такие художники, как Тоби или Грэйвс совершенно однозначно воспринимаются как представители той поэтики, которая проникнута дзэновскими настроениями, и в современной критике упоминания о дзэновской асимметрии, относящиеся к современным направлениям *«сырого искусства»*

(art brut), появляются достаточно часто[6].

С другой стороны, очевидно (и об этом уже не раз говорилось), что в произведениях «неформального» искусства явно чувствуется тяготение к *открытости,* стремление не замыкать пластическое событие в какой — то строго определенной структуре, не заставлять зрителя воспринимать сообщение *заданной* конфигурации, а представить ему целый ряд свободных вариантов восприятия, чтобы он сам выбирал те формотворческие развязки, которые кажутся ему наиболее близкими. В картине Поллока нет замкнутой вселенной: двусмысленность, *вязкость,* асимметричность вторгаются туда как раз для того, чтобы пластика и цвет непрестанно давали начало новым формам. В этом акценте на возможности, в призыве к тому, чтобы восприятие было свободным, кроется признание неопределенности и отказ от однозначной случайности. Нельзя вообразить представителя *«активной живописи» (action painting),* который искал бы в аристотелевой философии субстанции обоснования своему искусству. Когда критик ссылается на асимметрию и открытость, характерные для дзэн, мы можем сделать какие — то филологические оговорки, когда художник дает обоснование своему искусству в категориях дзэн, мы можем заподозрить его в том, что он не достаточно ясно выражает свою позицию, но мы не можем не заметить принципиальной общности настроений, общего призыва к движению, которое не давало бы жестких определений нашему положению в этом мире. Речь идет о праве на приключение, совершающееся в *открытости.*

Но наиболее заметным и парадоксальным образом влияние дзэн сказывается в музыкальном авангарде Нового Света, и здесь мы прежде всего имеем в виду Джона Кейджа, наиболее спорную фигуру в американской музыке (и, конечно же, наиболее парадоксальную во всей современной музыке), музыканта, с которым часто полемизируют многие композиторы постверберианской эпохи и те, кто пишет электронную музыку — и все же все они зачарованы его примером и бесспорным мастерством. Кейдж — пророк распада музыки, первосвященник случайности в ней; разложение традиционных структур, к которому новая серийная музыка стремится почти с научной определенностью, находит в Кейдже разрушителя, чуждого всякой сдержанности Хорошо известны его концерты, на которых два исполнителя, перемежая звучание довольно продолжительными периодами тишины, извлекают из фортепьяно самые невероятные звуки, щипая его струны, ударяя по нему со всех сторон и, наконец, настраивая радио на длину случайно выбранной волны, чтобы любое звуковое привнесение

(будь то собственно музыка, слово или неясный шум) стало элементом их исполнения. Тому, кто задает вопрос о цели такой музыки, Кейдж отвечает цитатами из Лао — Цзы и заявляет, что только сталкиваясь с полной непостижимостью и постигая всю меру собственной глупости, можно уловить глубинный смысл дао. Тому же, кто заявляет, что это не музыка, Кейдж отвечает, что, по существу, он и не собирался творить музыку, и, наконец, того, кто ставит перед ним слишком тонкие проблемы, он просит повторить вопрос, а когда его повторяют, просит повторить еще, и на третий раз собеседник начинает понимать, что фраза «Простите, Вы не могли бы повторить Ваш вопрос?» представляет собой не просьбу, а ответ на этот самый вопрос. В большинстве случаев Кейдж заранее готовит свои ответы, годные для любого вопроса, поскольку они намеренно лишены всякого смысла. Поверхностному слушателю нравится думать, что Кейдж — просто шарлатан и к тому же не слишком ловкий, но его постоянные ссылки на восточные учения все — таки должны настораживать: его прежде всего надо воспринимать как самого неожиданного учителя дзэн и только потом как представителя авангардной музыки, а что касается структуры его полемики, то она совершенно похожа на структуру *мондо,* с его характерными вопросами и абсолютно случайными ответами, с помощью которых японские учителя приводят ученика к просветлению. В музыкальном плане можно с пользой вести споры о том, в чем заключается предназначение новой музыки: в полном предании себя на волю случая или в установлении «открытых» структур, которые все же согласованы с теми или иными возможностями формотворчества[7], однако в плане философском Кейдж безупречен, его дзэновская диалектика совершенно ортодоксальна, а роль, в которой он выступает как своеобразный камень преткновения, человек, пробуждающий ум от спячки, просто бесподобна. Остается спросить, льет ли он воду на мельницу дзэновской сотериологии или развивает музыку, устраивая своеобразную промывку мозгов, освобождая нас от устоявшихся в нашем сознании музыкальных привычек. Итальянская публика имела возможность познакомиться с Джоном Кейджем, когда он участвовал в телевизионном конкурсе и отвечал на вопросы о грибах; она подняла на смех эксцентричного американца, который устраивал концерты для паровых кофеварок и электрических кофемолок прямо на глазах у пришедшего в ужас Майка Бонджорно, и, вероятно решила, что перед нею паяц, который умеет пользоваться глупостью толпы и снисходительностью средств массовой информации. Однако на самом деле Кейдж, проделывая все это с тем же бесстрастным

юмором, с каким последователь дзэн принимает всякое событие в жизни, с каким учители дзэн называют друг друга «старым мешком, полным риса», с каким, наконец, профессор Судзуки, когда его спросили, что означает его первое имя (Дайсэцу), данное ему дзэновским духовным лицом, ответил, что оно означает «великую глупость» (тогда как на самом деле оно означает «великую простоту»). Кейдж веселился, вовлекая Майка Бонджорно и прочую публику в ситуацию бессмысленности существования, подобно тому как учитель дзэн заставляет ученика размышлять над *коаном,* загадкой, у которой нет разгадки и которая должна привести к осознанию полной несостоятельности ума и к просветлению. Вряд ли Майк Бонджорно пережил просветление, но Кейдж мог бы ответить ему так, как он ответил одной пожилой даме, когда она, после его концерта в Риме, поднялась и сказала, что его музыка возмутительная, отвратительная и безнравственная. Ответил он так: «Жила — была в Китае одна преисполненная красоты госпожа, которая сводила с ума всех мужчин в городе, но однажды она упала в глубокое озеро и перепугала рыб». Наконец, помимо такой практической установки сама музыка Кейджа свидетельствует (даже если ее автор не говорит об этом открыто) о явном и большом сходстве с техникой Но или представлениями театра Кабуки благодаря очень длинным паузам, которые перемежаются абсолютно выверенными музыкальными моментами. А тот, кто мог наблюдать за его работой по записи на магнитофонную ленту конкретных шумов и электронных звуков для композиции *Fontana Mix* (для сопрано и магнитофонной ленты), видел, как он каждую уже записанную ленту помечал линией определенного цвета, потом на листе бумаги чертил графический модуль, где эти линии случайным образом пересекались между собой, и наконец, зафиксировав точки пересечения этих линий, выбирал и монтировал те части ленты, которые соответствовали случайно выбранным точкам, получая звуковую последовательность, которая подчинялась логике неопределенности. В согревающем душу единстве которое исповедует философия дао, каждый звук по своей значимости равен всем прочим звукам, каждое их сочетание оказывается самым удачным и самым насыщенным различными откровениями, и поэтому слушателю остается только отречься от своей культуры и затеряться во вновь обретенной музыкальной бесконечности.

Так обстоят дела с Джоном Кейджем; мы можем не принимать его вовсе или воспринимать в контексте разрушительного неодадаизма, можем предполагать (и это

вполне вероятно), что его буддизм есть не что иное, как метод, позволяющий ему обосновать его собственную музыкальную авантюру. Тем не менее перед нами еще одно направление, благодаря которому дзэн по праву становится принадлежностью современной западной культуры.

Мы упомянули о неодадаизме, и здесь надо спросить себя, не является ли одной из причин признания дзэн на Западе тот факт, что воображение западного человека стало более подвижным благодаря гимнастике, которой его заставили заняться сюрреализм и автоматизм. Сильно ли отличаются друг от друга два следующих диалога: «Что есть Будда? Три меры льна» и «Что такое фиолетовый цвет? Муха вдвойне»? Формально они не отличаются. Мотивы их появления различны, но в любом случае ясно, что мы живем в мире, который готов с изощренным и злорадным удовлетворением приветствовать всяческие покушения на логику.

Читал ли Ионеско свои диалоги в дзэновской традиции? Я этого не знаю, но трудно определить, в чем заключается структурное отличие *мондо* от реплики из *Автомобильного салона:* «Сколько стоит эта машина? Зависит от цены». Перед нами тот же замкнутый круг, который мы видим и в *коане:* ответ вновь предполагает вопрос и так далее до бесконечности, пока разум не капитулирует, приняв как суть мира абсурд, тот абсурд, которым пропитаны и диалоги Беккета, с одной, конечно же, разницей: у Ионеско и Беккета насмешка пронизана тоской и, следовательно, не имеет ничего общего с просветленностью дзэновского мудреца. Однако именно в этом и заключается новизна восточной вести, причина ее несомненного успеха: она соотносит с миром те же самые алогичные схемы, которые характерны и для мировосприятия литературы кризиса, но дает понять, что именно в глубине этих алогичных схем, в полноте их принятия и заключается разрешение кризиса, наступает покой. Конечно, речь идет о разрешении и покое в своем роде: я бы сказал, что это не наше, не то, что мы ищем, но, в конце концов, для того, у кого истрепаны нервы, это все — таки разрешение и покой.

Не знаю, насколько авторитетными были те направления, которые перекликались с дзэн, но, завоевывая Запад, он заставил размышлять и тех людей, которые были настроены весьма критически. Временами американский психоанализ испытывает довольно сильное влияние методов, применяемых в дзэн, и некоторые его техники оказали особую помощь психотерапии вообще[8]. Исследованиями профессора Судзуки интересовался Юнг[9], и вообще надо сказать, что принятие бессмыслицы мира,

совершаемое с полной ясностью и успокоенностью и разрешающее эту бессмыслицу в созерцание божественного начала, может стать путем сублимации многих невротических состояний нашего времени. Одна из целей, к осуществлению которой чаще всего стремятся наставники дзэн, принимая учеников, — это опустошение сознания и освобождение его от всего того, что может помешать посвящению. Ученик приходит к учителю, чтобы тот просветил его: учитель приглашает его сесть и затем предлагает чашку чая в соответствии со сложным ритуалом, определяющим церемонию чаепития. Когда чай готов. учитель начинает лить его в чашку своего гостя и продолжает это делать, хотя жидкость уже переливается через край. В конце концов встревоженный ученик хочет остановить учителя говоря, что чашка «уже полна». Тогда учитель отвечает: «Подобно этой чашке ты полон собственных мнений и суждений. Как я могу показать тебе дзэн, если ты не опустошишь свою чашку?» Заметим, что в данном случае речь идет не о призыве Бэкона освободиться от *идолов* и не о стремлении Декарта избавиться от смутных представлений: речь идет об освобождении от всякого беспокойства и комплексов или, лучше сказать, от рассуждающего разума как источника беспокойства и комплексов, так что следующий шаг будет заключаться не в эмпирическом эксперименте и не в поиске новых идей, а в медитации над *коаном* и, следовательно, в чисто терапевтическом действии. Не стоит удивляться, что психиатры и психоаналитики нашли здесь довольно ценные указания.

Однако аналогии были найдены и в других областях. Когда в 1957 г. вышло в свет *Положение об основании (Der Satz vom Grund)* Хайдеггера, с разных сторон стали раздаваться голоса о восточных импликациях в его философии и даже была написана статья, автор которой недвусмысленно ссылался на дзэн, отмечая, что упомянутое сочинение немецкого философа заставляет думать о диалоге с Цухимурой, учителем дзэн из Киото[10].

Что касается других философских учений, то сам Уотс во введении к своей книге говорит о связях дзэн с семантической философией, металингвистикой и вообще неопозитивизмом». Самые недвусмысленные связи усматривались с философией Витгенштейна. В своем очерке *Дзэн и деятельность Витгенштейна*[11] Вол Уинпал отмечает, что «Витгенштейн достиг духовного состояния, похожего на состояние, которое учители дзэна называют *сатори,* разработал метод воспитания, похожий на метод *мондо* и *коанов».* На первый взгляд, отыскание дзэновской ментальности в истоках логического неопозитивизма, по меньшей мере, так же изумляет, как если бы мы отыскали его в

творчестве Шекспира, но все — таки надо помнить, что отрицание Витгенштейном философии как тотального объяснения мира может вдохновить на проведение таких аналогий. Для него первичным является атомарный (и, следовательно, «точечный») факт в той мере, в какой он выступает как не связанный ни с каким другим, он отвергает философию как установление общих отношений между такими фактами и сводит ее к чистой методологии корректного их описания. Предложения в языке не истолковывают такого факта и даже не объясняют его: они его просто «показывают», указывают на него, зеркально воспроизводят связи. Предложение воспроизводит реальность в ее особой проекции, но ничего нельзя сказать о согласовании между двумя планами: его можно только показать. Равным образом предложение, даже если оно согласуется с реальностью, не может быть сообщено, так как в таком случае мы имеем не верифицируемое утверждение о природе вещей, а утверждение о поведении того человека, который сделал такое утверждение (одним словом, фразу «сегодня идет дождь» нельзя сообщить именно как «сегодня идет дождь», но только как «такой — то сказал, что сегодня идет дождь»).

Если же предложение захочет выразить логическую форму, то и это оказывается невозможным.

«Предложение может изображать всю действительность, но не в состоянии изображать то общее, что у него должно быть с действительностью, чтобы оно могло изображать ее, — логическую форму. Чтобы иметь возможность изображать логическую форму, мы должны были бы обладать способностью вместе с предложением выходить за пределы логики, то есть за пределы ума» (4. 12)[14].

Это нежелание выйти за пределы мира и заключить его в жесткие рамки объяснений оправдывает ссылки на дзэн. Уотс упоминает о монахе, который в ответ на вопрос ученика, просившего объяснить ему значение вещей, поднимает свою палку; ученик со многими богословскими тонкостями объясняет смысл этого жеста, но монах возражает, говоря, что это объяснение слишком сложное. Когда же ученик просит правильно объяснить этот жест, монах снова поднимает свою палку. А теперь прочитаем, что говорит Витгенштейн: «То, что *может* быть показано, не *может* быть сказано» (Там же. 4. 1212). Аналогия пока что внешняя, но впечатляющая, равно как впечатляет и основная задача философии Витгенштейна: показать, что все философские проблемы неразрешимы, потому что лишены смысла — а ведь *мондо* и *коан* имеют такую же цель.

Тот, кто знаком с языком дзэн, может рассматривать *Логико*

— *философский трактат* как нарастание таких поразительных утверждений.

«Мир есть все, что происходит» (Там же. 1). «Большинство предложений, трактуемых как философские, не ложны, а бессмысленны. Вот почему на вопросы такого рода вообще невозможно давать ответы, можно лишь устанавливать их бессмысленность. Большинство предложений и вопросов философа коренится в нашем непонимании логики языка… И неудивительно, что самые глубокие проблемы — это, по сути, не проблемы» (Там же. 4.003). «Мистическое *(das Mystische)* — не то, *как* мир есть, а *что* он есть» (Там же. 6. 44). «Решение жизненной проблемы мы замечаем по исчезновению этой проблемы» (Там же. 6. 521). «В самом деле, существует невысказываемое. Оно *показывает* себя, это — мистическое» (Там же. 6. 522). «Мои предложения служат прояснению: тот, кто поймет меня, поднявшись с их помощью — по ним — над ними, в конечном счете, признает, что они бессмысленны. (Он должен, так сказать, отбросить лестницу, после того как поднимется по ней). Ему нужно преодолеть эти предложения, тогда он правильно увидит мир» (Там же. 6. 54).

Здесь нет необходимости пускаться в пространные комментарии. Что касается последнего утверждения, то оно, как уже отмечалось, странным образом перекликается с одним выражением из китайской философии, а именно, «словесная сеть» — выражение, которое употребляется, чтобы указать, как существование застывает в логических структурах. Китайцы говорят: «Сеть служит для того, чтобы ловить рыбу: сделайте так, чтобы, поймав рыбу, о сети мы позабыли». Надо отбросить сеть, или лестницу, и увидеть мир, уловить его непосредственно, когда каждое слово становится помехой — в этом и заключается *сатори.* Тот, кто соотносит Витгенштейна с дзэн, думает, что только мудрость сатори существовала для человека, произнесшего на западной философской сцене эти ужасные слова: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать».

Вспомним, что, когда ученик начинает пускаться в тонкие рассуждения, учитель дзэн дает ему хорошую оплеуху, но не для того, чтобы наказать его, а просто потому, что пощечина — соприкосновение с жизнью, о которой невозможно рассуждать: ее чувствуешь и все. Витгенштейн, после того, как всячески убеждал собственных учеников перестать заниматься философией, оставил научную деятельность и преподавание в высшей школе и начал работать в больнице, а также понемногу преподавать в начальных школах австрийских деревень. Одним словом, выбрал жизнь, непосредственный опыт, а не науку.

Тем не менее довольно легко, делая выводы и проводя аналогии на материале творчества Витгенштейна, выйти за пределы корректного толкования. Уинпал считает, что австрийский философ почти достиг такого состояния отрешенности от теорий и понятий, в котором веришь, что все проблемы *разрешаются* просто потому, что *растворяются,* исчезают. Но можем ли мы сказать, что отрешенность Витгенштейна полностью походит на отрешенность буддиста? Когда философ пишет о том, что одно событие с необходимостью не вытекает из другого, поскольку речь идет лишь о логической необходимости, Уинпал истолковывает это так: необходимость обязана своим существованием языковой конвенциональности, реально она не существует, реальный мир разрешается в мир понятий и, следовательно, в мир ложный. Но для Витгенштейна логические суждения описывают *каркас* мира (Там же. 6. 124). Верно, что они представляют собой тавтологии и ничего не говорят о действенном познании эмпирического мира, но они *не противоречат* миру и *не отрицают* фактов: они движутся в том измерении, которое не согласуется с измерением, где находятся факты, но дают возможность их описывать[13]. Одним словом, парадокс разума, потерпевшего поражение, когда, воспользовавшись им, его затем отвергают, убедившись, что он уже ни на что не годен, — этот парадокс можно наблюдать как у Витгенштейна, так и в дзен, но для западного философа, несмотря на то, что он как будто избрал молчание, все — таки существует необходимость использовать разум для того, чтобы сделать ясной хотя бы какую — то часть мира. Не надо молчать обо всем: надо молчать только о том, о чем нельзя говорить, то есть о философии. Но открытыми остаются пути естественной науки. У Витгенштейна разум терпит поражение без какого — либо вмешательства извне, потому что отрицается в тот самый момент, когда его используют для того чтобы дать нам метод проверки, но конечным результатом не оказывается полное молчание, по крайней мере в интенциях.

Однако верно, что в *Философских исследованиях (Philosophische Untersuchungen)* аналогии становятся более явными, а рассуждения Уинпала более убедительными. Можно заметить впечатляющую параллель между одним из утверждений, которые содержатся в этом произведении («Ясность, к которой мы стремимся, — это, право же, *исчерпывающая* ясность. А это просто — напросто означает, что философские проблемы должны *совершенно* исчезнуть» [Философские работы // Философские исследования. С. 131), и диалогом между учителем Яо — Шаном и учеником, который спросил его, что он делал, сидя со скрещенными ногами

(ответ: «я думал о том, что находится за пределами мысли». Вопрос: «Но как можно думать о том, что находится за ее пределами?» Ответ: «Не думая»). Некоторые фразы из «Философских исследований» (та, например, согласно которой задача философии заключается в том, чтобы «показать мухе выход из мухоловки») (Философские исследования. С. 186) вновь напоминают слова учителя дзэн. И в своих Кембриджских лекциях *(Lecture Notes)* Витгенштейн определил задачу философии как «борьбу против того очарования, которое производят формы представления», как курс психоанализа, направленный на то, чтобы излечить «страдающего определенными умственными *судорогами,* возникающими в результате неполного знания структур собственного языка». Вряд ли стоит вспоминать эпизод с учителем, который наливает чай. Такой подход был назван «терапевтическим позитивизмом», и он предстает как учение, которое, вместо того чтобы наделять истиной, посылает вас на улицу, чтобы там вы сами ее отыскали.

Подводя итоги, нельзя не прийти к выводу, что в творчестве Витгенштейна философия решительным образом растворяется в молчании, причем в тот самый момент, когда происходит восстановление метода самой строгой логической верификации в самых лучших западных традициях. В этом нет ничего нового. У Витгенштейна два лица, и второе восприняло логический позитивизм. Говорить о первом, выражающем *молчание,* будто это — лицо дзэн, значит искусно играть словами, чтобы в конце концов сказать, что речь идет о лице *мистическом.* Нет сомнения в том, что Витгенштейн продолжает великую традицию немецких мистиков и становится в один ряд с теми, кто прославлял экстаз, бездну и безмолвие — от Экхарта до Сузо и Рюйсбрука. Ананда Кумарасвами, например, написал пространное исследование об аналогиях между индийской философией и немецкой мистикой, а Судзуки заявил, что Мейстер Экхарт, можно сказать, достиг самого настоящего сатори[14]. Однако здесь отождествления становятся размытыми и вполне можно говорить о том, что мистический момент расставания с упорядочивающим и классифицирующим разумом периодически наступает в истории человечества. Для восточной же мысли это постоянная величина.

Если между *дзэн* и *мистицизмом* поставить знак равенства, тогда можно привести много параллелей, и мне кажется, что здесь вполне уместно упомянуть об исследованиях Блита о феномене дзэн в англосаксонской литературе. В качестве примера можно обратиться к анализу стихотворения Данте Габриэле Россетти, где описывается человек, охваченный тоской, который пытается хоть как — то разгадать тайну существования. Бродя по

полям в тщетном поиске какого — либо знака или голоса, он в какой — то момент падает на колени, в молитвенной позе склоняет голову и внезапно видит, как в траве цветет молочай (euphorbia amigdaloydes), *образуя в одном соцветии три чашечки:* The woodspurge flowered, three cups in one».

Когда поэт смотрит на это, его душа мгновенно раскрывается, словно переживая внезапное просветление, и он понимает, что:

> From perfect grief there need not be
> Wisdom or even memory
> One thing then learnt remains to me,
> The woodspurge has a cup of three[15].

Вся сложная проблема, которая не давала ему покоя, теперь превращается в одну простую, но абсолютную, непреложную истину: у молочая триединая чашечка. Перед нами атомарное суждение, а все остальное — безмолвие. Никаких сомнений нет. Такое открытие сильно напоминает открытия, которые делают в дзэн, например поэт Панг Юн восклицает: «Какое чудо несказанное, какое это чудо! Я черпаю воду из колодца и ношу дрова!» Однако поскольку тот же Блит признает, что такие «дзеновские» моменты наступают непроизвольно, это значит попросту, что в минуты безоглядного единения с природой человек открывает абсолютную и непреложную значимость каждой вещи. В этом ракурсе можно было бы провести анализ всей западной мысли и прийти, например, к понятию complicatio, характерному для Николая Кузанского. Но это был бы другой разговор.

Как бы там ни было, но на основании всех этих «открытий» и аналогий мы имеем следующую данность, предлагаемую нам социологией культуры: дзэн увлек некоторые группы людей и снабдил их формулой, с помощью которой они смогли дать новое истолкование некоторым мистическим моментам в западной культуре, а также своим собственным психологическим переживаниям.

Это, конечно, произошло еще и потому, что среди всех оттенков восточной мысли, нередко столь чуждой нашему менталитету, именно дзэн удалось в большей степени сблизиться с Западом, ибо, отрицая объективное знание, дзэн не отрицает жизнь, но наоборот, радостно принимает ее, призывает прожить ее более насыщенно, по — новому посмотреть на ту же практическую деятельность как на концентрацию (в одном

поступке, совершенном с любовью) всей вселенской истины, пережитой легко и просто. Он зовет к переживанию жизни, к самим вещам, *zu den Sachen selbst.*

Невольно вспоминаешь об этой формуле Гуссерля, когда читаешь, например, такие слова Уотса из упомянутой статьи: «… Дзэн хочет, чтобы вы имели саму вещь, *the thing itself,* без каких — либо пояснений». Надо упомянуть о том, что, совершенствуясь в определенном «действии», например, в натягивании тетивы лука, ученик дзэн достигает *кодзу,* то есть определенной легкости контакта с самой вещью в спонтанном совершении этого действия; *кодзу* истолковывается как вид *сатори,* а *сатори* рассматривается как «усмотрение» ноумена (мы могли бы сказать «усмотрение сущности»), такая устремленность к познанной вещи, когда просто сливаешься с нею'[5]. Кто хоть сколько — нибудь знаком с философией Гуссерля, сможет увидеть здесь некоторые бесспорные аналогии; в конце концов, в феноменологии содержится призыв к созерцанию вещей в свободе от косных привычек восприятия и осмысления, призыв «вынести за скобки» вещь как мы привыкли ее видеть и истолковывать, чтобы с абсолютной свежестью, исполненной подлинной жизни, постичь всю новизну и сущностность ее «очертания». Следуя феноменологии Гуссерля, мы должны обратиться к бесспорной очевидности действительного переживания, принять течение жизни и жить в нем, прежде чем расчленить и остановить его в конструкциях разума, должны принять его, как было сказано, в «изначальной сопричастности объекту». Перед нами философия как способ чувствования и как «исцеление». Речь идет о том, чтобы исцелять, отучая, очищая мысль от какого — либо предварительного смыслового конструирования и вновь обретая изначальную остроту переживания жизненного мира *(Lebenswelt).* Быть может, приведенные ниже слова принадлежат учителю дзэн, наливающему чай своему ученику? «В нас неустанно звучит мысль о том, что отношение к миру не есть нечто такое, что можно сделать более ясным путем анализа: философия может только явить его перед нашим взором, для нашей констатации… Единый предсуществующий Логос есть сам мир…». Это слова Мориса Мерло — Понти из его *Феноменологии восприятия…*

Если по отношению к текстам Гуссерля ссылка на дзэн может объясняться некоторой живостью ассоциаций, то по отношению к другим феноменологическим текстам можно проследить более явные связи. Достаточно процитировать Энцо Пачи, который, стремясь пояснить некоторые свои взгляды, иногда ссылается на те или иные положения даосизма и дзэн[16]. Прочтите или перечтите две последние главы его книги *От экзистенциализма к*

теории отношений, и вы обнаружите в них позицию прямого соприкосновения с вещами, ощущение предметов в их непосредственной явленности, где много похожего на «возвращение к вещам» восточных поэтов, ощущающих глубинную истину в простом черпании воды из колодца. Здесь тоже интересно наблюдать, каким образом западное мировосприятие может увидеть в этих прикосновениях к явленности, характерных для дзэновской мистики, нечто очень похожее на видение деревьев за поворотом дороги, представшее перед рассказчиком из романа *В поисках утраченного времени,* на девушку — птицу Джеймса Джойса, на обезумевшую бабочку из *Старых стихов* Монтале…

Тем не менее хотелось бы, чтобы читатель как следует усвоил, что в этом очерке я всего лишь пытаюсь объяснить, почему дзэн очаровал Запад. Что касается абсолютной значимости дзэн для западного человека, то здесь я бы хотел сделать самые серьезные оговорки. Даже от буддизма. исповедующего принятие жизни, западный дух всегда будет отходить в силу неуничтожимой потребности переиначить эту принятую жизнь в соответствии с тем, что желанно разуму. Созерцательный момент будет лишь этапом в последующем начинании, прикосновением к матери — земле, чтобы набраться сил: никогда западный человек не согласится забыться в созерцании сущего многообразия, но всегда будет до последнего стремиться к тому, чтобы возобладать над ним и упорядочить его по — иному. Если дзэн своим гласом, идущим из глубины веков, вновь ему сказал, что вечный миропорядок состоит в его плодотворном беспорядке и что всякая попытка систематизировать жизнь в соответствии с какими — то однонаправленными законами означает утрату верного восприятия вещей, западный человек, наверное, критически отнесется к прежним своим мнениям и признает относительность существующих законов, но соотнесет их с диалектикой познания и действия на правах рабочей гипотезы.

Из современной физики западный человек узнал, что над жизнью субатомного мира господствует Случай и что законы и предвидение, которыми мы пытаемся руководствоваться, чтобы понять явления повседневной жизни, имеют силу только потому, что выражают приблизительное и среднестатистическое. Неопределенность становится принципиальным критерием в понимании мира: мы знаем, что больше нельзя сказать «в момент X электрон A будет находиться в точке B»: можно лишь сказать, что «в момент X будет наблюдаться некоторая вероятность того, что электрон A окажется в точке B». Мы знаем, что любое наше

описание явлений атомарного порядка осуществляется по принципу дополнительности, что одно описание может противоречить другому, причем это не значит, что одно истинно, а другое ложно.

Итак, множественность и равнозначность описаний мира. Верно, что законы причинности рухнули, что над нашими истолкованиями вещей владычествует вероятность, но от этого западную науку не охватывает ужас перед распадом. Мы не можем согласиться с тем, что силу имеют законы вероятности, но можем принять тот факт, что они действуют, говорит Рейхенбах. Неточность и неопределенность — объективное свойство физического мира, но открытие такого поведения микрокосма и признание законов вероятности как единственного средства, с помощью которого его можно познать, должны осмысляться как результат высшего порядка[17].

В этом признании сокрыта та же радость, с какой дзэн признает, что все вещи обманчивы и изменчивы: даосизм называет такое признание словом *Ву*.

В культуре, которая скрытым образом оплодотворена такой *forma mentis*[16], дзэн нашел себе благодарных слушателей, готовых принять его весть как мифологическую замену критическому познанию. В ней слышится призыв наслаждаться изменчивым в ряде витальных актов, вместо того чтобы принимать его только в качестве холодного методологического критерия. Все это хорошо, но даже когда Запад радостно принимает изменчивое и отвергает законы причинности, которые это изменчивое парализуют, он все — таки не отказывается от попытки переистолковать его с помощью временных законов вероятности и статистики, потому что (пусть даже в этом новом, подвижном значении) порядок и разум, который «различает», — его призвание.

7. О СПОСОБЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ КАК ОТРАЖЕНИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

1. Не так давно одна журналистка, которая всегда нюхом чует колебания ставок на бирже, заметила в разделе светской хроники (который, кстати, не всегда столь объективен, как ей хотелось бы это представить), что скоро, когда нам захочется произнести слово «отчуждение», лучше будет промолчать, потому что оно совершенно вышло из моды и не сходит с языка у любого, кто приобрел последний бестселлер: мысль, мол, совершенно избитая, уже никем не принимаемая в расчет, вошедшая в лексикон современных Бувара и Пекюше. И все же поскольку на культурного человека тот факт, что какое — то слово остается модным или вышло из моды, не должно оказывать никакого влияния, если он использует его как научную категорию, а стремление выяснить, почему все — таки в данном обществе и в данной исторической ситуации это слово вышло из моды, действительно может стать предметом исследования и озабоченности, зададимся вопросом, почему сегодня данный термин употребляется столь часто (кстати, спустя несколько веков после его появления) и не получается ли так, что столь безудержное к нему обращение, умеряя *страсть* к обличению и превращая ее в *привычку,* являет собой самый вопиющий и в то же время незаметный пример отчуждения, подобного которому не знавала история — явный и скрытый, как письмо, которое украли и спрятали туда, где никто не подумает его искать.

Прежде всего вернемся к источникам этого понятия и его правильному использованию. Часто приходится слышать, как без какого — либо различия говорят об отчуждении — на — что — либо и отчуждении — от — чего — либо, в то время как философская традиция понимает отчуждение именно в первом смысле и в немецком языке оно обозначается термином *Entfremdung.* Отчуждение — от — чего — либо как наше отстранение от чего — то надо переводить словом *Verfremdung,* и тут предполагается другой порядок проблем. *Отчуждение — на — что — либо,* напротив, означает отрицание себя самого и предание себя какой — либо чуждой силе, стремление стать другим в чем — то ином и, следовательно, уже не действовать в границах чего — либо, а *претерпевать воздействие* этого чего — то, что уже не есть мы.

Однако, злоупотребляя этим термином, в него часто вкладывают иной смысл, имея в виду, что на *нас* воздействует нечто, от чего мы зависим, нечто совершенно отличное от нас, некая враждебная сила, которая не имеет с нами ничего общего, какая — то злая воля, которая подчинила нас себе помимо нашей воли, которую рано или поздно мы, наверное, смогли бы уничтожить и которую в любом случае мы можем не признавать, можем отвергать ее, потому что мы — это мы, а это нечто — нечто другое, целиком и полностью отличающееся от того, что мы есть. Вообще — то, нет запрета на то, чтобы выстраивать личную мифологию, в которой понятие отчуждения приобретает именно такое значение, но на самом деле оно (в том виде, в каком оно было очерчено в работах Гегеля, а затем Маркса) имело другой смысл: очень простыми словами (отказываясь от того языка, который у Гегеля слишком связан со всем его стремлением к построению системы и в то же время принимая предпосылку, согласно которой ряд концептуальных определений поддается переводу даже вне системы) можно сказать, что человек, трудясь, отчуждается в силу того, что он объективируется в том произведении, которое завершает собственным трудом, то есть отчуждается в силу того, что, создавая определенные вещи и отношения, делает это в соответствии с теми законами существования и развития, которые сам должен уважать и с которым вынужден сообразовываться. Маркс, со своей стороны, упрекает Гегеля в том, что тот не проводил различия между объективацией *(Entausserung)* и отчуждением *(Entfremdung):* в первом случае человек вполне обоснованно запечатлевает себя в своем труде, выражает себя в природе через свой труд и упорядочивает мир, в котором должен вести себя деятельно. Однако когда механизм этого мира одолевает человека, который уже не может признавать его за свое собственное произведение, то есть когда человеку уже не удается подчинить созданные им вещи своим целям, но, напротив, в каком — то смысле он сам подчиняется их целям (которые могут отождествляться с целями других людей), тогда он оказывается в ситуации отчуждения. Именно его собственное произведение определяет, что он должен делать, как себя чувствовать, чем становиться. Это отчуждение тем больше, чем сильнее (претерпевая воздействие) он продолжает верить, что действует сам и воспринимает ситуацию, в которой живет, как наилучший из возможных миров.

Итак, если объективация является для Маркса принципиально положительным и неуничтожимым процессом, то ситуация, порождаемая отчуждением, возникает не по праву, а в силу самого факта, того факта, который, будучи историческим,

оказывается преодолимым благодаря историческому же решению, то есть переходу к коммунизму.

Иными словами, согласно Марксу, недостаток в подходе Гегеля заключался в том, что всю проблему отчуждения он свел к идее развития Духа: сознание отчуждается в объект и только осознавая себя в нем становится действительным; однако, постигая и осознавая объект, оно утверждается как знание о нем и таким образом упраздняет собственное состояние отчужденности в объекте, отрицая его; *«предметность* как таковая, — пишет Маркс, анализируя Гегеля, — считается *отчужденным,* не соответствующим *человеческой сущности* (самосознанию) отношением человека. Поэтому *обратное присвоение* порождаемой как нечто чуждое, под категорией отчуждения, предметной сущности человека имеет значение не только снятия *отчуждения,* но и снятия *предметности,* то есть человек рассматривается как *непредметное, спиритуалистическое существо*… Присвоение отчужденной предметной сущности, или упразднение предметности, выступающей под определением *отчуждения*… имеет для Гегеля вместе с тем, или даже главным образом, значение упразднения самой *предметности,* ибо для самосознания предосудительным моментом и отчуждением является не этот *определенный* характер предмета, а самый его *предметный* характер»[1]. Таким образом, сознание, утверждаясь как самосознание, не столько стремится к тому, чтобы упразднить состояние собственного отчуждения, сколько в бешеном стремлении к абсолютности уничтожает объект и решает проблему путем ухода в самое себя. Понимая Гегеля таким образом, Маркс, конечно же, должен был дать свой ответ: объект, созданный человеком природная реальность, а также реальность техники и социальных отношений, — все это реально существует, заслуга же Гегеля заключается в том, что он определил значение и функцию человеческого труда, и, таким образом, объект, созданный трудом, не отрицается, по мере того как мы обретаем самосознание и осознаем свободу, которую должны обрести по отношению к нему. Следовательно, труд надо рассматривать не как деятельность духа (в том смысле, что противостояние сознания и объекта, о котором оно имеет знание, разрешаются в чистую умозрительную игру отрицаний и воплощений истины), а как деятельность человека, который объективирует свои собственные силы и которому теперь надо, так сказать, свести счеты с тем что он создал. Если человек захочет «вернуть себе свою отчужденную сущность», ему надо будет не уничтожить объект (в пределах диалектики духа), а осуществлять практические действия. направленные на то, чтобы уничтожить

отчуждение, то есть изменить те условия, при которых между ним и объектом, который он сам создал, образуется болезненный и возмутительный разрыв.

Этот разрыв имеет экономическую и социальную природу: существование частной собственности приводит к тому, что труд человека конкретизируется в объекте, не зависящем от того, кто его создал, причем чем больше новых предметов он создает, тем слабее становится. Здесь незачем повторять, как складывается такая ситуация: рабочий зависит от вещей, которые он создает, попадает в зависимость от денег, в которые эти вещи воплощаются, и чем больше он производит, тем в большей степени превращается в товар, похожий на то, что он производит: «продукт его труда — это уже не он сам, и таким образом, чем больше этого продукта, тем меньше его самого».

Решение заключается в том, чтобы создать такой уклад коллективного производства, при котором, сознательно трудясь уже не для других, а для себя и себе подобных, работник ощущает создаваемое им как именно свое создание и может соединяться с ним.

Но почему Гегель так легко смешал объективацию и отчуждение, чем и заслужил упрек Маркса?

Сегодня, набравшись опыта исторического развития и увидев, сколь всепроникающей оказывается индустриальная цивилизация, которая во времена Маркса находилась на совсем другом уровне развития, сегодня, когда само понятие отчуждения подверглось основательному анализу, мы тяготеем к тому, чтобы пересмотреть эту проблему. По — видимому, можно утверждать, что Гегель не различал двух форм отчуждения, потому что, по сути дела, как только человек объективирует себя в мире созданных им произведений, мире природы, которую он видоизменил, тотчас создается некое неуничтожимое напряжение, один полюс которого представляют собой господство *того или иного объекта* и господство *над* объектом, а другой — полное растворение *в* объекте, предание себя ему, в том равновесии, которое может быть только диалектическим, то есть состоящим из непрерывной борьбы, отрицания утверждаемого и утверждения отрицаемого. И постепенно возникают различные виды анализа, посвященного отношению отчуждения, рассматриваемому как некий непреложный момент любой моей связи с Другими и с вещами — в любви, в социальном общежитии, в промышленной структуре[2]. И тогда проблема отчуждения (если угодно принять язык, несущий отпечаток гегельянства) станет «проблемой человеческого самосознания, которое, будучи не в силах думать о себе как об отдельном

«cogito», находится лишь в том мире, который созидает, находится в других «я», которые оно признает, а временами и не признает. Однако этот способ нахождения себя в другом, эта объективация всегда в большей или меньшей степени является отчуждением, *потерей и в то же время обретением себя самого*»[3]. Каждый видит, что в таком случае учение Гегеля мыслится в гораздо более конкретном смысле, чем это представлялось Марксу, мыслится в контексте культуры, которая уже способна перечитать Гегеля через Маркса.

Однако в данном случае было бы неверно, перечитав Гегеля через Маркса, ниспровергнуть последнего и вернуться к первому. Было бы неверно говорить, что, поскольку отчуждение является для меня чем — то постоянным, определяющим мои отношения с объектами и природой, бесполезно стремиться к его уничтожению и надо принимать его как некое неизбежное условие, ввиду того, что оно предстает как «экзистенциальная ситуация» (это выражение, как мы знаем, двусмысленно, поскольку, так сказать, отягощено неким наследием, для которого, если какая — либо ситуация принадлежит к структуре экзистенции, то, с точки зрения определенного негативного экзистенциализма, нам бесполезно стремиться к ее преодолению и любой поступок, направленный на ее упразднение, все равно вернет нас к ней).

Разговор надо вести иначе. Тот вид отчуждения, о котором говорит Маркс, с одной стороны, является отчуждением, которым занимается политическая экономия, то есть отчуждением, возникающим вследствие использования обществом, основанным на частной собственности, того продукта, который был создан рабочим (тем рабочим, который производит материальные блага для других и который, создавая красоту, обезображивается, создавая машины сам превращается в машину), а с другой, представляет собой отчуждение, присущее самому отношению производства (предшествующему использованию продукта), которое рабочий поддерживает, видя в своей работе не цель, а только простое средство, к которому он вынужден прибегать ради сохранения собственной жизни, которое как бы убивает его, приносит в жертву и в котором он не познает самого себя (поскольку не только созданный им продукт, но и сам производственный труд принадлежат не ему, а другим).

Так как оба вида отчуждения являются следствием существования определенного общества, в русле марксистского исследования можно предположить, что изменение социальных отношений упразднит такое отчуждение (и что это упразднение и является целью строгой политической концепции революции).

Но если изменение социальных отношений приводит к

освобождению человека от такого вида порабощения (возвращая ему не только объект, который он производит, но и сам производственный труд, совершенный им для себя и коллектива и, следовательно, прочувствованный как свое собственное дело и цель), сохраняется (и именно здесь ссылка на Гегеля добавляет нечто к нашему знанию, не уничтожая последующих знаний) постоянное особое напряженное отчуждение по отношению к объекту — уже в силу того, что я его создал и что он постоянно угрожает мне своей возможностью *воздействия на меня.* Такой вид отчуждения можно (если данный термин не приведет к двусмысленности) отнести к самой структуре экзистенции или, если угодно, связать с проблемой, которая возникает у субъекта, как только он создает объект и обращается к нему с намерением использовать его или просто рассмотреть. Рассмотрением этого вида отчуждения (возникающего в результате любого акта объективации) мы здесь и хотели бы заняться, будучи убежденными в том, что такая проблема имеет свое собственное выражение и представляет собой проблему отношения любого человеческого существа к миру окружающих его вещей, даже если мы имеем основание думать, что в обществе, где традиционное отчуждение упразднено, к ней можно было бы подойти с большей свободой и осознанностью, с меньшими кривотолками, и она могла бы стать единственной этической проблемой, решение которой от этого не стало бы менее драматическим и ответственным[4].

Однако, понимаемое таким образом, отчуждение становится чем — то таким, что можно разрешить и что разрешается благодаря сознанию и действию, *но никогда не разрешается окончательно.* Если отношение отчуждения касается даже тех двоих, которые любят друг друга (и каждый низводится до того представления, которое ему дает Другой, и сообразуется с ним), тогда больше нельзя мечтать об обществе, в котором обобществление средств производства совсем устранит опасность отчуждения из диалектики жизни и человеческих отношений.

Ясно, что теперь понятие отчуждения определяет не только форму отношений между индивидами, основанную на определенной структуре общества, но и целый ряд отношений между человеком и человеком, человеком и предметами, человеком и теми или иными институтами человеком и социальными условностями, человеком и мифическим универсумом, человеком и языком. В конечном счете, оно не только служит для объяснения той формы объективной связи с какой — либо внешней ситуацией, которая впоследствии может оказать такое влияние на наше поведение, что превратится в

некий психологический феномен, но и должно рассматриваться как форма психологического, нередко физиологического, поведения, которая до такой степени обволакивает нашу личность, что со временем превращается в объективное внешнее отношение, в социальную связь. Следовательно, отчуждение придется рассматривать как явление, которое, с одной стороны и при определенных обстоятельствах берет начало в какой — либо группе людей, к которой мы принадлежим, и сказывается на самых интимных и менее всего поддающихся проверке моделях нашего поведения, а с другой стороны и при других обстоятельствах берет начало в этих моделях и сказывается на структуре той группы людей, к которой мы принадлежим. Таким образом, уже в силу того, что мы живем, работаем, творим и вступаем в отношения с другими людьми, мы находимся в ситуации отчуждения.

И положение безвыходное? Нет, просто мы не можем устранить этот негативный полюс, будучи ввергенными в самое средоточие того напряженного соотношения, которое надо разрешить. Поэтому каждый раз, когда мы пытаемся описать ситуацию отчуждения, в тот самый момент, когда нам кажется, что мы определили ее, мы обнаруживаем, что не знаем, как из нее выбраться, и любое наше решение только воспроизводит проблему, пусть на другом уровне. На самом деле такая ситуация (которую в момент отчаяния мы могли бы определить как безысходно парадоксальную, склоняясь к тому, чтобы признать некую принципиальную «абсурдность» жизни) — просто ситуация *диалектическая,* то есть такая, которую нельзя разрешить простым упразднением одного из ее полюсов. *Абсурд* — не что иное, как диалектическая ситуация, воспринятая мазохистом[5].

Мы создаем какой — либо механизм, он подавляет нас своей чуждой человеку реальностью и может сделать неприятным наше отношение к нему, а также отношение к миру, которое мы имеем благодаря ему. Кажется, что промышленный дизайн может решить эту проблему: он объединяет красоту и пользу и возвращает нам «очеловеченный», сделанный по человеческим меркам механизм. Мутовка, нож, пишущая машинка, которые дают нам возможность установить с ними «приятные» отношения при их использовании, которые нам так и хочется погладить, приласкать, пустить в дело, — вот решение. Человек гармоническим образом сливается со своей функцией и с тем орудием, которое делает возможным ее осуществление. Но, глядя на это оптимистическое решение, какой — нибудь осторожный моралист и критик скажет, что промышленность скрывает факт нашего угнетения и призывает нас забыть об этом, маскируя нашу

капитуляцию перед механизмом, который на нас воздействует, и заставляя ощущать как приятное то отношение к нему, которое на самом деле умаляет нашу значимость и превращает нас в рабов. Итак, надо искать решение. Быть может, памятуя о своих ближних (которые, управляясь с пишущей машинкой, совершают работу, им не принадлежащую и потому превращающую их в рабов), я должен делать неудобные, какие — нибудь угловатые, отталкивающие на вид машинки, способные причинить их хозяевам спасительное страдание? В такой мысли есть что — то почти болезненное, это, конечно же, мечта безумца. Но представим, что этими предметами пользуются люди, которые теперь работают не на какую — то внешнюю силу, а на самих себя и общее благо. Быть может, тогда эти предметы должны выражать гармоническое слияние формы и функции? Тоже нет. В таком случае эти люди поневоле работали бы как под гипнозом и не столько думали бы об общем благе, сколько тотчас покорялись бы чарующей силе используемого ими предмета, его притягательности, которая призывала бы нас забыться в том орудии, чья функция так легко сливается с внешним обаянием. Последняя модель автомобильного кузова сегодня представляет собой некий мифический обряд, способный направить на себя нашу нравственую энергию и заставить нас раствориться в чувстве удовлетворения от обладания, которое есть не что иное, как *Ersatz;* но представим себе общество, основанное на коллективизме и планировании, в котором все работают для того, чтобы у каждого гражданина был автомобильный кузов новой модели: результат будет тот же самый, а именно молчаливая готовность к созерцанию и использованию формы, которая, вбирая в себя наш опыт ее использования, направляет на себя и умеряет любую нашу энергию, ослабляя наше стремление к достижению намеченных целей.

Отметим: все это отчуждение, но оно неустранимо. Конечно, мечта о более человечном обществе — это мечта об обществе, в котором все согласно работают ради того, чтобы у всех было больше лекарств, книг и автомобилей последней модели, однако в любом обществе все это воспринимается как нечто в любом случае непоправимо отчуждающее, и доказательством тому являются параллели между *битниками* с *Западного побережья* и поэтами, выражающими свой индивидуальный и смутный протест на площади Маяковского.

Хотя интеллектуал инстинктивно всегда готов без каких — либо оговорок и компромиссов встать на сторону протестующих, вполне можно предположить, что битники, а также, быть может, и Евтушенко, в принципе, ошибаются, даже если с исторической

точки зрения и воплощают в себе определенный момент диалектического развития.

Действительно, многие из них, протестуя, сводят спасение к некоему созерцанию своей собственной пустоты, к которому и здесь, у нас, не раз призывали, потому что поиск спасительных средств уже воспринимается как принятие ситуации, из которой нас не могут вывести никакие наши действия. Спасти же, напротив, может практическое и деятельное вхождение в эту ситуацию: человек работает, производит множество различных вещей, роковым образом отчуждается в них, освобождается от своего отчуждения, принимая эти вещи, вступая в какие — то отношения с ними, отрицая их путем их преобразования, а не уничтожения, сознавая при этом, что в каждом таком преобразовании он оказывается, только по — иному, в такой же диалектической ситуации, требующей разрешения, так же рискует капитулировать перед новой и вполне конкретной, преобразованной им реальностью. Разве можно представить более человеческую и утверждающую перспективу, чем эта?

Перефразируя Гегеля, можно сказать, что человек не может оставаться замкнутым в себе самом, в храме своего внутреннего мира: он должен объективироваться в каком — то деле и таким образом отчуждаться в нем. Но если он не станет этого делать и предпочтет лелеять свою собственную чистоту и полную духовную независимость, он не достигнет спасения, а, напротив уничтожит себя. Итак, победа над отчуждающей ситуацией не достигается нежеланием идти на компромисс с ее объективной стороной, сложившейся в результате нашей деятельности, потому что эта ситуация является единственным условием, при котором мы существуем как люди Существует сознание, которое не желает этого принять, — сознание Прекрасной Души. Но что с нею происходит?

«Сознание, доведенное до этой чистоты, есть его самое скудное формообразование… Ему недостает силы отрешения, силы сделаться вещью и выдержать бытие. Оно живет в страхе, боясь запятнать великолепие своего «внутреннего» поступками и наличным бытием; и дабы сохранить чистоту своего сердца, оно избегает соприкосновения с действительностью и упорствует в своенравном бессилии отречься от самости, доведенной до крайней абстракции, и сообщить себе субстанциальность или превратить свое мышление в бытие и довериться абсолютному различию Пустопорожний предмет, который оно себе создает, оно поэтому наполняет теперь сознанием пустоты… и в этой прозрачной чистоте своих моментов оно — несчастная, так называемая *прекрасная душа,* истлевающая внутри себя и

исчезающая как аморфное испарение, которое расплывается в воздухе… Лишенная действительности, прекрасная душа в противоречии между своей чистой самостью и необходимостью для последней проявиться во внешнем бытии и превратиться в действительность, то есть в непосредственность этой устойчивой противоположности… прекрасная душа, следовательно, как сознание этого противоречия в его непримиримой непосредственности потрясена до безумия и тает в истомляющей чахотке»[6].

2. Заметим, что диалектической альтернативой Прекрасной Души является полное и к тому же радостное растворение в объекте. Можно ли избежать обеих форм саморазрушения?

Если сегодня мы попытаемся определить ту культурную позицию, в которой тупик, характерный для Прекрасной Души, вновь дает о себе знать, нам придется указать на Элемире Дзолла с его критикой массового общества, критикой, которую, разумеется, он доводит до крайности, не предполагающей никакого выхода, когда вместе с непризнанием ситуации отвергается сам поиск спасительных средств, поиск, который уже воспринимается как вводящий в заблуждение компромисс. Такая критика предстает как полное отрицание объективной ситуации (современной цивилизации во всей ее сложности, индустриальной реальности, массовой культуры, культуры элиты, которая выражает ситуацию человека в индустриальном обществе) и призыв к полному освобождению от нее, потому что не допускается никакая форма всеобъемлющего действия, но только уход в созерцание той tabula rasa, которую создал критик, распространяя свой отказ на все и вся.

В одном месте Дзолла говорит о том, что «мысль не должна давать рецептов, она должна просто понимать положение вещей», а «понимать не значит принимать» (равно как не значит (и здесь он прав) тотчас и во всей определенности указывать способ выхода из рассмотренной ситуации): однако именно в том, что собой представляет такое «понимание», Дзолла постоянно ошибается. Его «понимание» — это как раз уничтожающее знание Прекрасной Души, которая, постигая себя и не сливаясь с объектом, разрушает его. Дзолла считает, что надо «понять» объект, чтобы не вступать в ним ни в какие компромиссные отношения, тогда как истина заключается в обратном: чтобы понять объект, сначала необходимо в эти отношения вступить. Здесь объект уже понимается не как нечто такое, что надо полностью отрицать, а как нечто, еще несущее в себе следы человеческого замысла, преследуя который *мы* его и создали, и когда он понимается именно так (вместе со всеми

отрицательными моментами, в той же мере присутствующими в данной ситуации), тогда мы получаем возможность обрести свободу по отношению к нему. По крайней мере, при таком подходе мысль наделяет нас предпосылками для свободного и освобождающего действия. Однако совершенно необходимо, чтобы вначале мы не ощущали объект как нечто враждебное и чуждое, потому что он есть мы, отразившиеся в своем создании, потому что он несет на себе наш отпечаток, и познать его до конца значит познать человека, который есть мы сами — почему же в таком случае в этом постижении непременно должна отсутствовать всякая *любовь и надежда?*

Приведем пример. На первых страницах своего романа *Сесилия* Дзолла описывает, как главная героиня переживает физическую, почти эротическую связь со своим автомобилем, ощущая в своем теле каждую его вибрацию, чувствуя его как чувствуешь любовника, разделяя всем своим телом его упругость и порывы. Автор стремится к тому, чтобы (и из прочитанного читатель такое впечатление и выносит) нарисовать картину полного отчуждения (вдобавок ко всему Сесилия водит машину босиком, и, таким, образом ее конкретный случай на социологическом уровне перекликается с радикальным поведением вождей потерянного поколения и становится совершенно типичным). Увлеченные убедительной картиной, которую дает Дзолла, мы вполне обоснованно готовы осудить Сесилию как человека, которым овладела вещь, к тому же вещь, которая кажется пагубной (машины — это «вздувшиеся тараканы», а спустя несколько страниц — «насекомые, лишенные даже мертвенного очарования, которое дает косматый и твердый панцирь, просто печальные до невозможности и неповоротливые»). Итак, Сесилия поистине образец отчужденного человечества, но в какой мере отчуждает то отношение к машине, которое она переживает?

На самом деле такое отношение неизбежно, пусть в различной степени, возникает у каждого из нас, когда мы ведем машину, а ведем мы ее по — настоящему как раз тогда, когда нога — не просто действующая конечность, при помощи которой мы отдаем приказ механизму, но конечность чувствующая, которая как бы продолжает нас в нем, которая позволяет ощутить его как часть нашего тела: только в таком случае мы замечаем, когда нам надо изменить ход, притормозить прибавить скорость, не прибегая к безразличному посредничеству спидометра. Только в таком случае, как бы прорастая своим телом в машину и в каком — то смысле повышая порог восприимчивости, мы можем «по — человечески» использовать ее, «очеловечивая» механизм и

позволяя ему «механизировать» нас самих.

Дзолла сказал бы, что именно к такому результату он и стремился (показать форму отчуждения, теперь уже настолько распространенную, что никто не в силах ее избежать, даже интеллектуал, пропитанный культурой и преисполненный самосознания) и что, следовательно, такая ситуация — не какой — то эпифеномен, дающий о себе знать в извращенных натурах, а общее и непоправимое оскудение нашей человечности в условиях современной цивилизации. Думая таким образом, он забывает, что подобное отношение (продление нас самих в каком — либо объекте, «очеловечение» объекта благодаря объективации самих себя) имело место уже на заре истории человечества, когда наш предок изготовил каменное рубило так, чтобы оно своими гранями прилипало к ладони, сообщало руке свои вибрации (во время использования), увеличивало чувствительность этой руки и само как бы становилось рукой, настолько, насколько та становилась рубилом.

Расширение сферы собственной телесности (но тем самым и изменение ее изначальных, природных параметров) с самого начала было необходимым условием существования человека созидающего (homo faber) и, следовательно, просто Человека. Если мы считаем, что такая ситуация представляет собой вырождение человеческой природы, значит мы придерживаемся хорошо известной метафизики, в соответствии с которой, с одной стороны, существует природа, а в другой — человек, и не согласны с той мыслью, что природа живет в той мере, в какой на нее воздействует человек, в какой она определяется, продлевается и видоизменяется человеком, и что сам человек живет как особое проявление природы, проявление деятельное и преобразующее, что только в той мере, в какой он воздействует на свое окружение и определяет его, человек определяется сам и обретает право сказать о себе «я».

От изобретателя рубила Сесилию отличает только степень сложности совершаемого действия, тогда как структура поведения в первом случае аналогична второму. Сесилия не слишком отличается от человека каменного века, который, вооружившись рубилом, приходит в неистовое воодушевление от его использования и колотит своим орудием по орехам, которые собрал, по земле, где стоит на коленях, все больше входя во вкус от этой работы, целиком предаваясь ей и уже не помня, почему он взял в руки этот предмет (подобно тому как при определенных оргиастических действах уже не барабанщик играет на своем барабане, а тот на нем).

Итак, существует предел *ante quem*[17], когда, предаваясь

автомобилю, мы всего лишь показываем, что наш рассудок вполне здрав и что только так и можно по — настоящему автомобилем владеть; если же мы не замечаем, что этот предел существует и что он возможен, значит мы не понимаем объекта и, следовательно, разрушаем его. Именно так и поступает Прекрасная Душа, но она сама растворяется в этом отрицании. Существует предел *post quem*[18], и здесь начинается область болезненного. И существует способ понимания объекта, способ переживания опыта, который он нам дает, способ его использования, который, вселяя в нас безоблачный оптимизм, может заставить позабыть о существовании предела, позабыть о существовании постоянной опасности отчуждения. Если бы нам надо было указать на противоположность тому отказу, который совершает Прекрасная Душа (и в качестве примера привести одно из наиболее почтенных проявлений такой противоположности), мы вспомнили бы имя Дьюи.

Дьюи исповедует философию слияния человека и природы, при котором высшим мерилом жизни становится осуществление определенного опыта, переживание определенной ситуации, в которой индивид, действие, им совершаемое, среда, где это действие совершается, и орудие совершения сливаются настолько, что (если это слияние ощущается во всей его полноте) возникает чувство гармонии и завершенности. Такое слияние имеет все признаки позитивного (и на самом деле может осмысляться как типичная модель эстетического наслаждения), но может также определять состояние полного отчуждения, принимаемого и даже вызывающего наслаждение именно в силу своих негативных свойств. «Всякий опыт является результатом слияния живого существа с каким — либо аспектом мира, в котором оно живет. Человек совершает какое — либо действие, например, поднимает камень и, следовательно, чему — то подчиняется, что — то претерпевает: вес, усилие, ощущает структуру его поверхности. Переживаемые таким образом свойства определяют дальнейшее действие. Камень слишком тяжел и угловат, недостаточно тверд или, напротив, его свойства показывают, что он годится для использования ради какой — то цели. Процесс продолжается до тех пор, пока индивид и объект не приспособятся Друг ко другу и этот особый опыт не придет к завершению… Взаимодействие между ними рождает совершенно новый опыт и его завершение представляет собой установление глубокой гармонии»[7].

Легко заметить, что понятие Дьюи об опыте (по крайней мере, в том ракурсе, в каком оно здесь излагается), вполне годное для того, чтобы определить наше отношение к вещам (хотя и

проникнутое оптимизмом, не вызывающим никакой мысли о том, что объект надо отрицать и отвергать), становится понятием, которое могло бы наилучшим образом охарактеризовать с точки зрения абсолютной позитивности типичное отношение отчуждения, точнее говоря, отношение Сесилии к своей машине. Иными словами, поскольку у Дьюи нет трагической догадки о том, что отношение с объектом может не сложиться как раз потому, что оно *слишком хорошо удается,* с его точки зрения опыт не складывается (остается не — опытом) только тогда, когда между мною и объектом (окружением. ситуацией) сохраняется полярность, не разрешающаяся в упомянутое слияние; но когда слияние все — таки происходит, совершается опыт, который может быть только положительным. Таким образом, отношение Сесилии к своему автомобилю будет «хорошим» по той простой причине, что оно, как отношение, разрешается в полное слияние и переживается как гармония, которая дает о себе знать и в которой примиряются все изначальные противопоставления.

Итак, мы определили две крайние позиции по отношению к все время повторяющейся и неустранимой возможности отчуждения, присутствующей в любом нашем отношении к вещам и друг к другу: пессимистическую, которая из боязни компромисса уничтожает объект (отвергает его как дурной), и оптимистическую, которая в слиянии с объектом усматривает единственную положительную развязку в отношении к нему.

Открытое отношение к миру, характерное для второй позиции, принципиально важно, так как благодаря ему мы можем входить в мир и действовать в нем, но недоверие к любой развязке наших отношений с миром, осознание того, что наше приспособление к нему может окончиться трагическим поражением, также важно для сохранения нормальной связи.

Дзолла прав, когда говорит, что мысль не должна предлагать какие — то средства, что ей надо стремиться только к тому, чтобы понять ситуацию. Достаточно и того, что такое понимание насыщено диалектикой, так как именно тогда, когда выявляются противоположные полюса проблемы, она может наделить нас той ясностью видения, которая необходима для принятия последующих решений. Что касается моего отношения к автомобилю то здесь вполне определяющей может оказаться следующая ситуация: обилие планов, которые я на данный момент вынашиваю, и их замысловатость могут быть такими, что всегда будут брать верх над очарованием, которое возникает во мне в результате гармонического слияния с машиной Поскольку я «знаю», что я собираюсь делать с машиной, зачем стремлюсь вести ее быстро и хорошо, поскольку то, что я собираюсь делать,

«имеет значение» для меня, постольку я всегда буду иметь возможность освободиться от очарования машиной, и тот период времени, который она меня «ведет», не нарушит равновесия моего дня, но впишется в него в разумной пропорции, потому что в течение того временного отрезка, когда я сливаюсь с машиной и она мной управляет, дорожная рутина семафоров и перекрестков не успеет полностью меня поглотить, но создаст некий подспудный ритмический фон (как, например, дыхание и рефлексивные движения ноги, когда мы идем не задумываясь об этом) для моих размышлений и замыслов (если, конечно, не считать, что и здесь сказывается диалектика, так как, когда я «совпадаю» с движениями машины, это в какой — то мере отражается и на направлении моих мыслей, и наоборот, ход моих размышлений оказывает воздействие на мое отношение к машине, внезапное интуитивное озарение сопровождается резким мускульным движением, я по — другому начинаю давить на акселератор и, следовательно, сбиваю привычный, гипнотический ритм, который мог превратить меня в придаток машины; однако об этом взаимовлиянии психического и физиологического довольно много сказал Джойс, описывая игру физико — психологических чередований, которые испытывал Блум, когда, сидя в туалете, он испражнялся и читал журнал…).

Кроме того, в плане практического действия, осознав наличие этой полярности, я ради сохранения собственной свободы могу не переставая вступать в компромиссные отношения с объектом, выработать множество «аскетических» уловок, из которых последней и самой банальной (на первый взгляд) может стать плохой (в допустимой мере) уход за автомобилем, когда я не мою его, держу в запущенном виде, совсем не слежу за мотором — и все для того, чтобы мое отношение к нему никогда не переросло в полное растворение в нем. Это, наверное, было бы стремлением избежать отчуждения (Entfremdung) благодаря отстранению (Verfremdung), избежать отчуждения благодаря технике отстранения (как, например, Брехт, стремясь к тому, чтобы зритель не поддавался гипнотическому воздействию пьесы, требовал, чтобы в зале горел свет, а публика могла курить).

Когда эти предпосылки проясняются, многие действия приобретают иной смысл. Так, например, в стихах Б. Сандрара, в которых Дзолла усмотрел трагический образец стиля макабр:

Toutes les femmes que j'ai rencontrees se dressent aux horizons Avec les gestes piteux et les regards tristes des semaphores sous la pluie

(«Все женщины, с которыми я был, одеты в горизонты Их жесты жалобны, глаза печальны, они — как семафоры под дождем»)

можно увидеть поэтическую попытку очеловечить определенный элемент городского пейзажа который мог остаться для нас чужим; стремление не воспринимать семафор лишь как некий обыденный механизм, направляющий наши шаги, а, напротив, усмотреть в нем нечто, могущее иметь или, по мере возможности, принимать символическое значение; наконец, стремление научиться говорить о своих чувствах, не выражая их в образах, ставших избитыми в силу знакомой поэтической «манеры», а облекая чувство в новый образ, стремясь приучить воображение к новым картинам.

Одним словом, речь идет о попытке распознать объект, понять его, увидеть, какое место он сможет занять в нашей, человеческой жизни, и, поняв это, постараться предоставить его в наше распоряжение, на этот раз как метафору, вместо того чтобы только подчиняться ему. Мрачное впечатление, оставшееся у Дзолла от прочтения этих стихов, не связано с упоминанием семафора: в его основе — чувство отчаяния, которое Сандрар испытывает при воспоминании о своих угасших любовных связях, которые, как видно, не оставили ему ничего, кроме опустошения и сожаления, но это уже его проблемы. Поэзия выполнила свою задачу и дала нам возможность познакомиться с новым пейзажем.

А теперь зададимся вопросом: почему ситуация с автомобилем воспринимается как отчуждающая, а ситуация первобытного человека, орудующего рубилом, таковой не кажется?

Почему поэтическое обыгрывание семафора кажется «нечеловеческим», но никогда таким не казалось такое же обыгрывание щита Ахилла (хотя здесь — о ужас! — описывается даже «промышленный» процесс его изготовления во всех металлургических деталях, которые должны были бы возмутить интеллектуала, жившего в эпоху Гомера)? Почему, наконец, отношение симбиоза с автомобилем воспринимается как отчуждающее, но таким не кажется симбиоз всадника и лошади который имеет те же особенности сложного слияния, продления тела человека в теле животного?

Вероятно, потому, что в технологической цивилизации превосходство и сложная структура объекта (его способность к самостоятельным действиям при наличии человека — оператора) приобретают такой размах, что данное положение дел становится очевидным повсюду, внушает опасение все то, что прежде только

беспокоило, а также потому, что предметы, все больше утрачивая антропоморфные черты, все сильнее воспринимаются как чуждые. Более того: первобытный человек, орудующий своим рубилом, устанавливает непосредственное отношение с объектом, при котором можно говорить о риске слияния человека с предметом, которым он орудует. В случае с автомобилем устанавливается более сложное отношение: автомобиль отчуждает меня не только на себя самого, но и на все, что связано с его вождением, на неизбежное стремление выглядеть не хуже других (приобрести новую модель, аксессуары), отчуждает на рынок, в мир конкуренции, в котором я должен потерять себя, чтобы суметь приобрести машину. Таким образом, очевидно, что если отчуждение постоянно сопровождает человека на любом уровне его существования, в индустриальном обществе оно приобретает совершенно особое значение и структуру, о чем, собственно, догадывался Маркс, анализируя экономические отношения.

Из всего сказанного становится ясно и то, что такая структура современного общества фактически порождает новое состояние, в котором нам приходится жить, каким бы при этом ни было общество, которое мы создаем своими преобразованиями. Отчуждение ввергает современного человека в такое состояние, которое можно сравнить с состоянием невесомости, переживаемым космонавтом: ему приходится учиться двигаться и определять новые возможности своей автономии, новые направления возможной свободы. Однако жить в состоянии отчуждения не значит жить, принимая отчуждение: это значит, что надо жить, принимая отношения, которые мы все — таки постоянно успеваем высветить своей *intentio secunda* (вторым уровнем внимания), дающей нам возможность видеть их на определенном фоне, заранее выявлять их парализующее воздействие; это значит принимать отношения и *воздействовать* на них, постоянно представляя их в подлинном виде, но при этом не упраздняя.

Мы с неизбежностью приходим к одному выводу: нельзя жить (да это было бы и ни к чему) без автомобиля с его акселератором и любить мы, наверное, не можем, не думая о семафорах. Есть правда, человек, который считает, что еще можно говорить о любви, никак не упоминая о семафорах: это автор песенок, написанных для Клаудио Виллы. Ему, похоже, удается избежать «бесчеловечного» влияния машины, его мир определяется самыми «человечными» понятиями: «сердце» (cuore), «любовь» (amore) и «мама». Однако осторожный моралист знает, что сокрыто за этим *flatus vocis:* окаменевшие ценности, использующиеся просто для мистификации. Используя определенные выражения, сочинитель

отчуждапроцесс его изготовления во всех металлургических деталях, которые должны были бы возмутить интеллектуала, жившего в эпоху Гомера)? Почему, наконец, отношение симбиоза с автомобилем воспринимается как отчуждающее, но таким не кажется симбиоз всадника и лошади который имеет те же особенности сложного слияния, продления тела человека в теле животного?

Вероятно, потому, что в технологической цивилизации превосходство и сложная структура объекта (его способность к самостоятельным действиям при наличии человека — оператора) приобретают такой размах, что данное положение дел становится очевидным повсюду, внушает опасение все то, что прежде только беспокоило, а также потому, что предметы, все больше утрачивая антропоморфные черты, все сильнее воспринимаются как чуждые. Более того: первобытный человек, орудующий своим рубилом, устанавливает непосредственное отношение с объектом, при котором можно говорить о риске слияния человека с предметом, которым он орудует. В случае с автомобилем устанавливается более сложное отношение: автомобиль отчуждает меня не только на себя самого, но и на все, что связано с его вождением, на неизбежное стремление выглядеть не хуже других (приобрести новую модель, аксессуары), отчуждает на рынок, в мир конкуренции, в котором я должен потерять себя, чтобы суметь приобрести машину. Таким образом, очевидно, что если отчуждение постоянно сопровождает человека на любом уровне его существования, в индустриальном обществе оно приобретает совершенно особое значение и структуру, о чем, собственно, догадывался Маркс, анализируя экономические отношения.

Из всего сказанного становится ясно и то, что такая структура современного общества

фактически порождает новое состояние, в котором нам приходится жить, каким бы при этом ни было общество, которое мы создаем своими преобразованиями. Отчуждение ввергает современного человека в такое состояние, которое можно сравнить с состоянием невесомости, переживаемым космонавтом: ему приходится учиться двигаться и определять новые возможности своей автономии, новые направления возможной свободы. Однако жить в состоянии отчуждения не значит жить, принимая отчуждение: это значит, что надо жить, принимая отношения, которые мы все — таки постоянно успеваем высветить своей *intentio secunda* (вторым уровнем внимания), дающей нам возможность видеть их на определенном фоне, заранее выявлять их парализующее воздействие; это значит принимать отношения и *воздействовать* на них, постоянно

представляя их в подлинном виде, но при этом не упраздняя.

Мы с неизбежностью приходим к одному выводу: нельзя жить (да это было бы и ни к чему) без автомобиля с его акселератором и любить мы, наверное, не можем, не думая о семафорах. Есть правда, человек, который считает, что еще можно говорить о любви, никак не упоминая о семафорах: это автор песенок, написанных для Клаудио Виллы. Ему, похоже, удается избежать «бесчеловечного» влияния машины, его мир определяется самыми «человечными» понятиями: «сердце» (cuore), «любовь» (amore) и «мама». Однако осторожный моралист знает, что сокрыто за этим *flatus vocis:* окаменевшие ценности, использующиеся просто для мистификации. Используя определенные выражения, сочинитель отчуждает себя и своих слушателей именно на то, что отражается в избитых языковых формах[8].

3. Благодаря последнему замечанию наш разговор переходит из области рассмотрения непосредственных, действительных связей с той или иной ситуацией в область форм, с помощью которых мы организуем разговор о ней. Каким образом проблематика отчуждения находит свое выражение в формах искусства или псевдо — искусства?

Здесь наш разговор (поскольку мы решили рассматривать понятие отчуждения в его самом широком значении) можно вести в двух различных, но тем не менее сходящихся направлениях.

Прежде всего можно начать разговор о внутреннем отчуждении на те формальные системы, которые гораздо уместнее было бы охарактеризовать в ракурсе диалектических отношений вымысла и манеры, свободы и необходимости формообразующих правил. Приведем такой пример, как изобретение рифмы.

С изобретением рифмы утверждаются определенные нормы и стилистические условности — не для ущемления поэтической свободы, а потому, что становится ясно — только дисциплина содействует выдумке, а также потому, что определяется такая форма звуковой организации, которая кажется более приятной на слух. С момента вступления в силу этой условности поэт перестает быть пленником собственной безудержной фантазии и эмоциональности: с одной стороны, правила рифмы обязывают его, с другой освобождают, как, например, шипы на кроссовках избавляют бегуна от опасности вывихнуть ногу. Однако с того момента, как рифма утверждается, стилистическая условность отчуждает нас на нее: последующий стих как бы навязывается нам природой стиха предыдущего, согласно законам рифмы. Чем больше утверждается такая практика, чем больше она являет мне примеров высокой творческой свободы, тем больше она сковывает

меня; привычка к рифме рождает словари рифм, которые сначала представляют собой список рифмующегося, но потом постепенно становятся списком уже зарифмованного. В конце определенного исторического периода рифма становится все более отчуждающим фактором. Характерным примером формального отчуждения является список слов, употребляемый сочинителем эстрадных песен, над которым смеются, говоря, что, если он написал «сердце» (cuor), он тут же в силу условного рефлекса поставит рифму «любовь» (amor) или, в крайнем случае, «боль» (dolor). Его отчуждает не только рифма как фонетическая система возможных соответствий, но и привычная рифма, которую общество потребителей уже ждет и с удовольствием принимает. С одной стороны, его отчуждает языковая система и система условных рефлексов, ставших системой восприятия публики, а также система коммерческих отношений (невозможность продать свой товар, если он не отвечает запросам публики). Однако и большой поэт зависит от этой системы: даже если он намеревается оставаться независимым от ожиданий публики, статистическая вероятность того, что он сумеет найти новую рифму к слову «сердце» (cuor), весьма невелика. Следовательно, или для него сужается возможность придумывать рифмы, или сужается его тематика, сфера его языка. Практически ему нельзя употреблять слово «сердце» в конце строки: художественная развязка требует такого глубокого слияния смысла и звука, что, как только он употребит звук, который усыпленное восприятие может воспринять как не имеющий смысла, форма, используемая им, утратит всякую смысловую действенность. Однако здесь поэт имеет возможность начать поиск непривычного языка, непредугадываемой рифмы, и такой подход определит его тематику и связь его идей. Еще раз в каком — то смысле ситуация окажет на него свое воздействие, но, осознав это отчуждение, он сделает его орудием своего освобождения. Вспомним о некоторых рифмах

Монтале: достигнув в диалектическом напряжении, чуть ли не в спазме, своей кульминации, то что изначально было отчуждением, стало высоким примером творческой выдумки, а значит, поэтической свободы. Однако, разрешая ситуацию таким образом, поэт закладывает основы новой отчуждающей ситуации: сегодня «рифмующие под Монтале» предстают как подражатели, наделенные скудной фантазией, и это происходит потому, что они отчуждаются на традицию которая теперь воздействует на них, не позволяя им быть оригинальными и свободными.

Однако мы привели пример слишком простой, чтобы с его помощью до конца прояснить вопрос, так как в данном случае

диалектика художественного открытия и подражания заявляет о себе только на уровне литературной условности, которая может быть маргинальной и не вбирать в себя всех языковых структур. Перейдем к проблеме, которая в большей степени фокусирует на себе современную культуру.

Тональная система определяла развитие музыки с конца Средневековья до наших дней: будучи системой, она была *утверждена* (никто больше не верит, что тональность является «естественным» фактом) и поставила музыканта перед той же условностью, каковой является «рифма». Музыкант, писавший музыку в тональной системе, писал ее, подчиняясь этой системе и в то же время борясь с нею. В тот момент, когда симфония завершалась триумфальным повторением тоники, музыкант позволял системе оформляться по своим законам, он не мог освободиться от условности, на которой эта система держалась, но внутри этой условности он (если был великим музыкантом) находил новые способы воссоздания системы.

В какой — то момент музыкант понял, что из системы надо выходить, как, например, Дебюсси, когда стал применять гексатонику. Он выходит из нее, потому что замечает, что тональная грамматика вопреки его желанию заставляет его говорить то, чего он не хочет говорить. Шенберг решительно порывает с системой и на ее основе разрабатывает новую. Стравинский в какой — то мере в определенный период своего творчества принимает ее, но лишь при определенном условии: он пародирует ее, подвергает сомнению в момент ее прославления.

Однако бунт против тональной системы касается не только диалектического соотношения вымысла и манеры; композитор покидает систему не только потому, что привычки окончательно закоснели, а область творческого вымысла (в чисто формальном смысле) исчерпала себя, то есть он отвергает систему не только потому, что и в музыке дело дошло до того, что рифмовка «любовь — кровь» становится не только необходимой, но к тому же не может произноситься без иронии, поскольку стала пустой. Музыкант отвергает тональную систему потому, что теперь уже *она переводит в плоскость структурных отношений всякий способ миросозерцания и бытия в мире.*

Известны объяснения тональной системы как системы, в которой при изначально заданной тональности вся композиция предстает как совокупность отсрочек и кризисов, умышленно создаваемых с той лишь целью, чтобы вместе с подтверждением тоники в финале воссоздать ситуацию мира и гармонии, которые переживаются тем сладостнее, чем дольше и выраженнее был кризис. Известно и то, что в привычке к такому

формообразованию сказывалась установка общества, основанного на уважении к непреложному порядку вещей, и поэтому тональная музыка тяготела к тому, чтобы повторять основное убеждение, к которому сводилось всякое воспитание и образование, как в теоретическом плане, так и в плане социальных отношений[9]. Ясно, что, когда мы говорим о столь однозначном «отражении» социальной структуры в структуре музыкального языка, мы рискуем впасть в обобщение, которое никак нельзя проверить, однако верно и то, что не случайно тональная музыка утверждается в Новое время как музыка случайного сообщества, объединенного ритуалом концерта и удовлетворяющего свои эстетические запросы в строго установленные часы, в соответствующей одежде и к тому же заплатив за билет, дабы насладившись кризисом и умиротворением, выйти их храма музыки, должным образом очистив свою душу катарсисом и сняв напряжение.

Что различает музыкант (более или менее ясно) за кризисом тональной системы? Он видит, что отношения между звуками так долго отождествлялись с определенными психологическими отношениями, с определенным миросозерцанием, что теперь, каждый раз, когда слушатель улавливает определенную совокупность звуковых связей, он инстинктивно вспоминает о том нравственном, идеологическом и социальном мире, который эта система отношений так долго подтверждала. Когда музыкант действует в русле «авангарда» (создает новый язык, новую систему отношений), он создает форму, которую еще немногие готовы воспринимать как таковую, и поэтому обрекает себя на то, что его не услышат, на некое аристократическое уединение. Тем не менее он отвергает ту коммуникативную систему, которая может что — то сообщить, может создать некую общность слухового восприятия только при том условии, что система ценностей, на которой она держится, остается неизменной, такой, какой была вчера.

Музыкант отказывается принимать тональную систему потому, что в ней он переживает

отчуждение не только по отношению к какой — то традиционной структуре, но и по отношению ко всей той морали, социальной этике и отвлеченному мировосприятию, которые в этой системе выражаются. В тот момент, когда музыкант разрушает традиционную коммуникативную систему, он освобождается от привычных условий коммуникации и как будто действует против человечности, но только таким образом он может избежать мистификации и обмана по отношению к своей публике. Следовательно, музыкант, отрицая систему звуковых

отношений, которая на первый взгляд не кажется напрямую связанной с конкретной ситуацией, на самом деле более или менее сознательно отрицает саму ситуацию. Он даже может не знать, что предполагает его чисто музыкальный выбор, но в любом случае он нечто *предполагает.*

Но что отвергает и что создает музыкант, отвергая вместе с музыкальной системой систему человеческих отношений? Отвергаемая им музыкальная система на первый взгляд еще способна что — то сообщить, но на самом деле она уже *исчерпала себя:* она создает *штампы,* способствует возникновению стереотипных реакций. Какая — либо мелодическая фраза больше не может вызвать свежего, проникнутого удивлением чувства, потому что такое сообщение больше никого не может изумить: уже известно все, что произойдет. Взглянем, что происходит на последнем рубеже тонального строя — в какой — нибудь песенке с фестиваля в Сан — Ремо: ритм уже ничем не удивляет нас, обыкновенная, теперь уже привычная терция; если строка заканчивается словом «сердце» (cuore), мы уже не удивляемся, узнав, что радость этого сердца, тронутого любовью (amore) обернулась болью (dolore) (на самом деле ситуация трагическая, но она больше никого не трогает она хорошо известна, стала чем — то обыденным, причем настолько, что никто даже не обращает внимания на подлинный смысл фразы: сообщение о том, что сердце, тронутое любовью низринулось в пучину боли, — это такое сообщение, которое сегодня укрепляет нашу убежденность в том, что мы живем в наилучшем из миров); со своей стороны, мелодия и гармония, пробегая твердо выверенные бинарные сопряжения, не вызывают в нас никакого *шока* Но разве мир человеческих отношений, который упорно навязывается нам миром тональной музыки, мир упорядоченный и спокойный, который мы привыкли ценить, разве это тот мир, в котором мы живем? Нет, мир, в котором мы живем, пришел ему на смену, и этот мир находится в состоянии кризиса. Он в кризисе, потому что порядок слов больше не соответствует действительному порядку вещей (слова все еще произносятся в соответствии с традиционным порядком, в то время как наука побуждает нас видеть, что сами вещи расположены в ином порядке или вообще лишены порядка и последовательной связи); он находится в кризисе, потому что чувства, как они выражены в закосневших и банальных оборотах речи и тех же этических формулах, не соответствуют тому, что они представляют на самом деле; он в кризисе, потому что язык воспроизводит структуру явлений, которая больше не соответствует явлениям действительности; он в кризисе, потому что правила социального общежития

основываются на тех нормах упорядоченности, которые совершенно не отражают реальной несбалансированности общественных отношений.

Таким образом, мир совершенно не таков, каким его хотела бы воспроизвести та языковая система, которую вполне справедливо отрицает художник — «авангардист»: этот мир находится в состоянии раздробленности, он лишился укорененности в чем — то непреложном, не имеет временных координат, как не имеет канонов система языка, принимаемая художником.

В этом смысле художник, протестующий в области форм, произвел двойное действие: он отвергнул принятую систему форм и тем не менее не упразднил ее в своем отрицании, а действовал внутри ее (следуя некоторым ее тенденциям к распаду, которые уже очерчиваются как неизбежные) и, таким образом, освобождаясь от этой системы и видоизменяя ее, он все — таки согласился с частичным отчуждением в ней, принял ее внутренние тенденции; с другой стороны, избирая новую грамматику, состоящую не столько из каких — то норм упорядоченности, сколько из постоянной установки на неупорядоченность, он принял именно тот мир, в котором живет, и принял его в том состоянии кризиса, в котором мир на самом деле находится. Следовательно, он снова вступил в *компромиссные отношения* с миром, в котором живет, говоря на языке, который он, артист, как будто бы изобрел, но который ему подсказала ситуация; тем не менее для него это был единственный выбор, так как одна из негативных тенденций той ситуации, в которой он находится, как раз и заключается в том, чтобы не признавать существующего кризиса и постоянно пытаться дать самой себе другое определение исходя из тех норм упорядоченности, ослабление которых и породило кризис. Если бы художник пытался возобладать над хаосом нынешней ситуации, прибегая к нормам, напрямую связанным с кризисным положением, он действительно был бы обманщиком. Дело в том, что в тот самый момент, когда он говорил бы о нынешней ситуации, он внушал бы мысль о том, что за ее пределами существует некая идеальная ситуация, исходя из которой он может давать оценку ситуации реальной, и подтверждал бы веру в мир порядка, выраженный упорядоченным языком. Получается некий парадокс: принято считать, что художественный авангард не имеет связи с сообществом людей, среди которых живет, а традиционное искусство имеет, хотя на самом деле все обстоит как раз наоборот — балансируя на грани коммуникабельности, художественный авангард остается единственным, что сохраняет

значимую, осмысленную связь с миром, в котором живет[10].

4. Наверное, теперь становится ясно, в какой ситуации находится современное искусство. которое на уровне формальных структур постоянно использует и показывает несостоятельность устоявшегося и усвоенного языка и норм упорядоченности, освященных традицией. Если в неформальной живописи и поэзии, в кино и театре мы видим утверждение *открытых произведений,* которые наделены неоднозначной структурой и не имеют заранее определенной развязки, это происходит потому, что художественные формы сообразуются со всею картиной физического мира и психологических отношений, рисуемой современными научными дисциплинами, и становится ясно, что нельзя говорить об этом мире, используя те формы, с помощью которых можно было определить Упорядоченный Космос, больше не являющийся нашим Космосом. Здесь у человека, критически настроенного по отношению к современным поэтикам, может возникнуть подозрение, что, поступая таким образом, то есть перенося внимание на структурные проблемы, современное искусство отказывается говорить о человеке и растворяется в абстрактных рассуждениях о формотворчестве. Выше мы уже указывали на легко улавливаемое недоразумение: то, что могло бы показаться нам разговором о человеке, сегодня должно было бы придерживаться тех норм формообразования, которые годились для разговора о человеке вчерашнего дня. Нарушая эти нормы упорядоченности, искусство с помощью своего способа структурирования говорит о сегодняшнем человеке. Но с утверждением такого подхода утверждается тот эстетический принцип, от которого нам больше нельзя будет отходить, если мы захотим продолжать исследование в этом направлении: всякий разговор, который происходит в искусстве, происходит через определенный *способ формообразования;* любое утверждение, которое искусство высказывает о мире и человеке, то. которое оно высказывает по праву и которое одно будет иметь истинное значение, искусство делает тогда, когда определенным образом организует свои собственные формы, а не пытается через них выразить какую — то совокупность суждений на ту или иную тему. Когда мы *как будто бы* говорим о мире, освещая «тему», которая имеет прямые отсылки к нашей конкретной жизни, мы совершенно явно и тем не менее незаметно пытаемся уйти от проблемы, которая вызывает интерес, то есть, ограничивая действительную проблематику той коммуникативной системой которая связана с другой исторической ситуацией, стремимся вывести ее за пределы нашего времени и, следовательно, на самом деле ничего не сказать о себе. Приведем конкретный

пример: в одной смешной книжице, несколько лет назад опубликованной и в Италии, английский критик Сидни Финкельштейн вознамерился разъяснить, «как музыка выражает идеи», и с наивностью, которую разделяли и некоторые из нас, утверждал, что Брамс был «реакционным» музыкантом, потому что подражал XVIII веку, тогда как Чайковский был музыкантом «прогрессивным», так как сочинял мелодрамы, в которых поднимались проблемы жизни народа. Не стоит утруждать себя обращением к эстетическим категориям, чтобы оспорить такую позицию: достаточно вспомнить о том, как мало меняли умонастроение буржуазных толп, наводнявших театры, проблемы жизни народа, которые Чайковский поднимал по всем правилам приятного на слух и умиротворяющего мелодизма, и напротив, как возвращение Брамса к XVIII веку могло направить музыку на новые пути. Но. оставив Брамса, можно сказать, что музыкант прогрессивен настолько, насколько в области форм он способствует рождению нового мировосприятия; и напротив, в той мере, в какой он, подобно злополучному Андрею Шенье, новые мысли облекает в старые строфы, он порождает формальные схемы, вполне пригодные для индустрии *Hi Fi,* торгующей совершенно устаревшими мыслями и формами, как нельзя лучше приготовленными к потреблению, тогда он становится сообщником Джулии Лондон, а тут все как надо: приглушенный свет и бокал виски под рукой. Если Шенбергу перед лицом определенных исторических событий в какой — то степени удается своим *Выжившим в Варшаве* выразить в полном объеме возмущение целой эпохи и культуры нацистскими зверствами это удается ему потому, что он давно, не зная, стал ли бы он говорить о проблемах человека и как именно делал бы это, начал в области форм революционное преобразование существующих отношений и утвердил новый способ музыкального восприятия реальности. Используя тональную систему, скомпрометировавшую себя всею прошлой цивилизацией и способом восприятия действительности, Шенберг создал бы не *Выжившего в Варшаве,* а *Варшавский концерт,* который и представляет собой разговор «на аналогичную тему», выдержанный в тональной системе. Ясно, что Аддинсел — не Шенберг и даже используй он какие угодно додекафонические ряды, ему все равно не удалось бы создать ничего значимого, но мы не можем объяснять успех произведения только личной гениальностью художника; есть некая точка отсчета, определяющая весь путь, и тональный дискурс о бомбардировках Варшавы с необходимостью приобретает оттенок слащавого, недобросовестного драматизма, как недобросовестен учтивый

вопрос: «не угодно ли синьорине стать моей женой?» — который можно задать только в ироническом смысле и который сегодня совсем не выражает настоящей любовной страсти, потому что непоправимо скомпрометировал себя принадлежностью к этикету и представлением об эмоциональных отношениях, тесно связанных с буржуазной романтической чувствительностью.

Тем самым мы подходим к сути проблемы: невозможно оценивать или описывать ситуацию, используя язык, который не имеет с ней ничего общего, потому что язык отражает определенную совокупность отношений и определяет систему последующих импликаций. Если какой — нибудь французский философский текст написан, предположим, в позитивистском ключе, я не могу перевести слово «дух» (esprit) нашим «spirito», потому что в итальянской культурной ситуации термин «spirito» настолько слился с идеалистической философией, что в результате такого перевода смысл текста неизбежно исказился бы.

Сказанное по поводу отдельных слов имеет силу и по отношению к целым повествовательным структурам: если, начиная рассказ, я описываю природную среду, в которой разворачивается действие (например, озеро Комо), а затем внешний вид и характеры главных героев, это уже означает, что я верю в существование определенной упорядоченности фактов, верю в объективность определенной природной среды, в которой, как на некоем фоне, движутся мои персонажи, в определимость характерологических данных и их описание согласно психологии и этике, наконец верю в существование точных причинных связей, которые позволяют мне из среды и характера, а быть может, и из ряда легко определяемых сопутствующих событий выводить череду событий последующих, которую надо описать как однозначное течение фактов. Таким образом, принятие данной повествовательной структуры предполагает определенную веру в упорядоченность мира, отраженную в используемом мною языке, в тех приемах, с помощью которых я придаю ему упорядоченную форму, а также в самих временных отношениях, которые в нем выражаются[11].

В тот момент, когда художник замечает, что коммуникативная система чужда той исторической ситуации, о которой он хочет говорить, он должен решить, что сможет выразить эту ситуацию не путем приведения примеров, иллюстрирующих выбранную историческую тему, а только путем усвоения, создания тех формальных структур, которые становятся *моделью* этой ситуации.

Подлинным *содержанием* произведения становится *способ*

восприятия этого мира и его оценки, ставший способом формотворчества, и на этом уровне будет вестись разговор об отношениях между искусством и миром.

Искусство познает мир посредством своих формообразующих структур (которые, таким образом, являются не формалистическим моментом, а подлинным содержанием): литература организует слова, обозначающие те или иные аспекты мира, но литературное произведение обозначает собственно мир благодаря способу расположения этих слов, даже если они, взятые в отдельности, обозначают вещи, лишенные смысла, или события и отношения между событиями, которые как будто не имеют никакого отношения к миру[12].

5. Приняв эти предпосылки, можно начать разговор о той ситуации, в которой находится литература, желающая видеть индустриальное общество как оно есть, стремящаяся выразить эту реальность, ее возможности и трудности. Если поэт, догадываясь о том отчуждении, которое переживает человек в технологическом обществе, пытается описать его и показывает эту ситуацию, обращаясь к «обычному» («коммуникативному», всем понятному) языку, с помощью которого раскрывает свою «тему» (предположим, мир рабочего человека), он грешит из великодушия, но при всех своих благих начинаниях совершает и грех мистификации. Попытаемся проанализировать коммуникативную ситуацию этого воображаемого поэта, в которой наглядно и весьма ярко заявят о себе характерные недостатки и затруднения.

Итак, он считает, что определил конкретную ситуацию, в которой находятся его ближние и, вероятно, отчасти в этом преуспел; кроме того, он считает, что может описать и оценить ее с помощью языка, который не связан с этой ситуацией. Уже здесь он совершает двойную ошибку: в той мере, в какой этот язык позволяет схватить ситуацию, он сам *отражает* ее и, следовательно, захвачен ее кризисом. Если же этот язык чужд данной ситуации, он не может ее постичь.

Посмотрим, как ведет себя специалист по описанию ситуаций, то есть социолог или, еще лучше, антрополог.

Если он, пытаясь описать и определить нравственные отношения, существующие в первобытном сообществе, делает это с помощью этических категорий западного общества, он не продвинется ни на шаг в понимании ситуации и ее разъяснении другим. Если какой — либо обряд он определяет как «варварский» (что сделал бы путешественник прошлых веков), это никак не поможет нам понять, согласно какой культурной модели этот обряд обретает свое право на существование. Но если без

каких — либо оговорок он принимает понятие «культурной модели) (если решает рассматривать описываемое им общество как некий абсолют, несоотносимый другими социальными ситуациями), тогда он должен описывать этот обряд в тех категориях, каких его описывают сами туземцы, и в таком случае ему не удастся его объяснить. Следователь но, он должен признать, что наши категории неадекватны, и тем не менее должен через ря опосредствований перевести категории, используемые туземцами, в категории, аналогичны нашим, постоянно подчеркивая, что речь идет о пересказе, а не о буквальном переводе.

Таким образом, его описание постоянно сопровождается созданием некоего метаязыка используя который, он постоянно рискует впасть в одну из двух ошибок: или оценивать ситуацию с точки зрения западного человека, или полностью раствориться в туземном менталитете совершенно избавить себя от объяснений. Следовательно, с одной стороны, перед нам аристократическая позиция путешественника былых времен, который соприкасается «дикарями», не понимая их и в результате пытаясь «окультурить» их самым худшим образом, т есть колонизовать, а с другой, — релятивистский скепсис, характерный для одного из направлений в антропологии, ныне пересматривающего свои методы используя которые, оно (исходя из того, что любая культурная модель представляет собой некую величину, которая сама себя объясняет и оправдывает) дает ряд описаний по «медальонному» принципу, основываясь на которых, человек, осуществляющий конкретные связи, никогда н сможет разрешить проблему «культурных контактов». Естественно, что золотой серединь достигает тот чуткий антрополог, который, разрабатывая свой собственный описательный язык постоянно чувствует диалектику описываемой ситуации и одновременно представляет орудия необходимые для понимания и признания этой ситуации, и пытается позволить *нам самим* о не рассуждать.

А теперь вернемся к нашей «модели» поэта. В тот момент, когда он решает действовать не ка антрополог и социолог, но как поэт, он отказывается разрабатывать специальный язык необходимый для данной ситуации, и пытается сделать «поэтическим» разговор о ситуации в индустриальном обществе, сообразуясь с традицией поэтического дискурса. Такой традиции могут, например, стать сумрачные внутренние переживания, исповедь, идущая от сердца, какие — то «воспоминания»: в лучшем случае его дискурс сумеет выразить только его субъективны переживания по поводу той драматической ситуации, которая ускользает от него. Однак< ситуация

ускользает постольку, поскольку его язык связан с традицией внутренней исповеди, таким образом мешает ему понять всю совокупность конкретных и объективных отношений; тем не менее, в действительности его язык тоже берет начало в этой ситуации, это язык ситуации которая пыталась уйти от своих проблем, побуждая укрыться во внутренней исповеди, в обращении к памяти переводя в область внутреннего изменения установку на изменение вовне.

А теперь предположим, что какой — нибудь романист пытается описать какую — либо ситуацию прибегая к языку, внешне связанному с ней: специальная терминология, политические выражения жаргон, распространенный в той среде, где разворачивается та ситуация, которую надо описать Если бы он был антропологом, он начал бы с перечисления этих средств коммуникации, чтобы только потом определить, каким образом они соотносятся между собой и по каким правилам используют. Но если он захочет представить эту ситуацию, выраженную с помощью характерног для нее языка, в виде некоего повествования, тогда ему придется связать эти языковые элементы согласно определенному порядку, повествовательной последовательности, которая представляе собой последовательность, характерную для традиционной прозы. Выбрав определенный язык являющийся, как он считает, характерным для ситуации, в которой человеческие отношени искажаются, претерпевают кризис, извращаются, он выстраивает этот язык, подчиняясь условнос тям повествования, в соответствии с той упорядоченностью, которая тотчас создает видимост связи там, где налицо разрывы, и для того, чтобы создать видимость беспорядка и смятения, о создает впечатление порядка. Этот порядок, конечно же, кажущийся, порядок повествовательны: структур, которые выражали упорядоченный универсум, этот порядок утверждает форм суждения, высказанного языком, чуждым описываемой ситуации. Кажется, что рассказчи стремится понять ситуацию, в которой царствует отчуждение, но он не отчуждается в нее, а напротив, выходит из не посредством использования тех повествовательных структур, которые, как он считает, дают ем возможность выйти за пределы предмета описания[13]. По существу, структура традиционной прозы — это «тональная» структура детектива: существует некий устоявшийся порядок, ряд образцовы этических отношений, некая сила, Закон, управляющий ими согласно разуму; затем совершаетс нечто, нарушающее этот порядок — преступление. Далее начинается расследование, проводимо умом (детективом), не запятнанным связью с беспорядком, из которого и родилось

преступление а вдохновляющимся уже упомянутой образцовой упорядоченностью. Анализируя поведени подозреваемых, детектив отделяет тех, кто руководствуется принятой нормой, от тех, кто от нее отходит; затем он отделяет кажущиеся отклонения от настоящих, то есть устраняет ложные улики которые нужны только для того, чтобы держать в напряжении читателя; после этого он определяе подлинные причины, которые, согласно законам порядка (законам психологии и законам cu prodest) и породили преступное деяние; затем он выявляет, кто в силу своего характера и ситуацш был подвержен воздействию таких причин, и разоблачает преступника, которого наказывают Порядок снова торжествует.

А теперь предположим, что автор детектива (автор, который верит в традиционные структуры которые наиболее просто выражены в детективном романе, но являются теми же самыми например, в прозе Бальзака) хочет описать ситуацию человека, играющего на бирже. Действи такого человека вовсе не определяются каким — то одним набором параметров: иногда он руководствуется этическими нормами общества, котором живет, иногда — законами свободной экономической конкуренции, которые от ни отличаются, а порой (чаще всего) действует не на основе каких — то параметров, а просто понуждае мый иррациональными тенденциями рынка, которые могут зависеть от сиюминутно промышленной ситуации или от чисто финансовых колебаний, динамика которых больше н зависит от индивидуальных решений, но подавляет и определяет их, отчуждая (поистии отчуждая) того, кто захвачен теперь уже самодовлеющим круговоротом взаимодействующи факторов. Язык такого человека, его манеру оценивать происходящее уже нельзя свести к какой то упорядоченности и даже к законам психологии; в одной фазе своих отношений он буде действовать согласно какому — то закону психологии (если у него Эдипов комплекс, он буде' соответствующим образом вести себя с девушками), но в другой его действия будут определятьс объективной финансовой ситуацией, она — то и заставит его принимать решения, в которых о будет претерпевать *воздействие* и которые не имеют никакой причинно — следственной связи проблемами его подсознания. Здесь рассказчик осознает, что ему надо описывать характерную дл нашего времени ситуацию распада, того распада, который пронизывает наши чувства, язык, помощью которого они выражаются, и действия. Он знает, что решение, принятое его персонажем может не привести к результату, который предполагается традиционными правилами причинности потому что ситуация, в которой он находится,

может наделить его поступок совершенно иным значением. Таким образом, если автор упорядочит этот материал в соответствии с повествованием, которое, напротив, признае традиционные причинные отношения, его персонаж ускользнет от него. Если же он попытаетс описать его в связи со всей ситуацией с учетом всей ее социологической и экономической подо плеки, он займет место антрополога: ему надо будет собрать массу описаний, сделать целы описательные куски, но отложить окончательное истолкование до того момента, когд исследование продвинется вперед; следовательно, его описания будут способствовать обрисовк «модели», которую нужно воплотить, но воплотить ее полностью не сможет, хотя к этому стремится, рассказчик, пытающийся включить в процесс художественного формообразования какую — то точку зрения на реальность.

В таком случае у рассказчика останется только один выход: описывать свой персонаж так, ка он проявляется в ситуации, рассказывать о нем в тех ракурсах, которые она предлагает, описыват всю сложность и неопределенность его отношений, говорить об отсутствии четких норм ег поведения — и делать это путем нарушения принятых норм повествования.

Что делает Джойс, желая рассказать нам о современной журналистике? Он не может давat оценку ситуации под названием «современная журналистика», пользуясь неким «чистым» языком который никак не связан с этой ситуацией. Поэтому целую главу своего *Улисса* (главу «Эол») о! организует таким образом, что «темой» повествования становится не «типичная» ситуаци современной журналистики, а совершенно побочное ее проявление, почти случайные и ничего н значащие разговоры журналистов одной редакции. Однако эти разговоры объединены во множество небольши отрывков, каждый из которых озаглавлен согласно журналистскому обычаю, и эти заглави претерпевают определенное стилистическое развитие: вначале идут традиционные заголовк викторианского типа и постепенно мы приходим к заголовку из скандальной вечерней газеты выдержанному в духе сенсации, синтаксически неправильному и с точки зрения язык представляющему собой чистый сленг; автор делает так, что в различных разговорах проявляютс почти все общеупотребительные риторические фигуры. Благодаря такому приему Джой организует определенный дискурс, касающийся средств массовой информации, и подспудн< выносит суждение о их бессодержательности. Но он не может судитъ, отстраняясь от ситуации, поэтому организует ее, сводя к формальной структуре, таким образом, что она сама проявляе себя. Он отчуждается в эту

ситуацию, принимая ее законы; но выявляя их, осознавая их ка формообразующие, он выходит из этой ситуации и главенствует над ней. Он выходит из отчуж дения, *отчуждая* в повествовательную структуру ту ситуацию, в которую отчуждался. Есл: вместо этого классического примера мы хотим подыскать пример самый современный, обратимся не к роману, а к кино, и вспомним *Затмение* Антониони. На первый взгляд, Антониони ничего не говорит о нашем мире и его проблемах, о той социальной реальности, которая могла бы заинтере совать режиссера, стремящегося с помощью искусства давать какую — то оценку индустриальном обществу. Он рассказывает историю двух людей, которые расстаются без причин, просто и скудости чувств; она встречает другого, их любовь тоже лишена страсти и страдает от еще большей скудости, от неясности отношениях, от отсутствия основ и стимулов; над их отношениями, над отношениями обеих па тяготеет нечто суровое, неотступное, объективное, нечеловеческое. В центре событий — хао тическая деятельность биржи, где на карту ставятся человеческие судьбы, хотя никто не знает почему выносится тот или иной приговор и зачем вообще все это делается (девушка спрашивае молодого биржевого маклера, куда уходят потерянные сегодня миллиарды, и он отвечает, что н знает: в своей ситуации он действует по — снайперски точно, но на самом деле он сам претерпевае воздействие и является истинной моделью отчуждения). Никакой психологический параметр н годится для того, чтобы объяснить эту ситуацию: она такова как раз потому, что невозможн задействовать некие единые параметры, каждый персонаж распадается на ряд внешних сил *воздействующих на него.* Все это художник не может выразить в форме суждения, потому что оно кроме этического параметра потребовало бы синтаксиса, грамматики, в которых оно выражалос бы согласно рациональным нормам; такая грамматика была бы грамматикой традиционног фильма, построенного на причинных отношениях, отражающих уверенность в том, что межд событиями существуют постигаемые разумом связи. И вот режиссер раскрывает эту ситуацию нравственной и психологической неопределенности неопределенностью монтажа картины; одн сцена следует за другой без какой — либо связи, взгляд беспричинно и бесцельно падает на какой либо предмет. Антониони на уровне форм принимает ту самую ситуацию отчуждения, о которо хочет говорить, но раскрывая ее через структуру своего дискурса, он овладевает ею и доносит д< сознания зрителя. Этот фильм, рассказывающий о невозможной и ненужной любви межд ненужными и невозможными персонажами в общем способен

сказать нам больше о человеке мире, в котором он живет, чем большое мелодраматическое полотно, на котором рабочие, одеты в комбинезоны, переживают игру чувств, разворачивающуюся по правилам драмы XIX века, та что мы готовы поверить, будто где — то над переживаемыми ими противоречиями существуе порядок, эти противоречия оценивающий[14]. Теперь единственным порядком, который человек может соотнести со своей ситуацией, является именно тот порядок структурной организации который своим беспорядком позволит ему осознать ситуацию. Ясно, что здесь художник н< предлагает решений. Но прав Дзолла: мысль должна *понимать,* а не *предлагать средства,* п крайней мере, на этом этапе.

Но тогда глубоким смыслом наполняется то, что делает «авангард», и особую значимост приобретают его возможности перед лицом той ситуации, которую надо описать. Именн искусство, для того, чтобы постичь мир и повлиять на него, погружается в него, изнутри воспри нимая все его кризисные состояния и используя для его описания тот же самый отчужденны язык, в котором этот мир себя выражает, но проясняя его, показывая как форму дискурса искусство лишает его того качества, которое отчуждает нас, и делает нас способными восприни мать мир в истинном свете. Отсюда можно уже делать следующий шаг.

6. Другая педагогическая функция такой поэтики может заключаться в следующем практическое действие, которое возникнет из порожденного искусством акта осознания того, что по — новому можн постигать вещи и устанавливать связи между ними, почти на уровне условного рефлекс обогатится мыслью о том, что упорядочивать ситуацию значит не сковывать ее каким — то однозначным порядком, который оказывается тесно связанным с исторически детерминированно концепцией, а разрабатывать действующие модели со многими дополнительными развязками, ка в этом уже преуспела наука, поскольку, вероятно, только такие модели позволят постич реальность в том ее виде, как она складывается в нашей культуре. В этом смысле некоторы действия искусства, кажущиеся весьма далекими от нашего конкретного мира, во многом помогают нам обрести те образные категории, которые позволяют нам в этом мир ориентироваться.

Но, быть может, такое действие, которое с первого шага принимает существующую ситуацию и погружается в нее, делая ее своей собственной, будет иметь своим результатом капитуляцию перед объективным, пассивное сообразование с «непрерывным потоком существующего»? Мы подошли к

проблеме, которую некоторое время назад поставил Кальвино, говоря о затопляющем вселяющем тревогу *море объективности,* и нет сомнения в том, что в какой — то области его слов; попали в цель и указали на отрицательный момент в ситуации. Существует целая литература которая могла бы завершиться простой фиксацией бездействия, фотографированием распавшихс отношений, неким блаженным созерцанием (в стиле дзэн) того, что происходит, не заботясь о том, сохраняется ли еще в происходящем какая — то мера человеческого и даже не задаваясь вопросом какова она, эта мера.

Мы, однако, видели, что невозможно восстать над потоком существования, противопостави ему некую идеальную меру человеческого. Существующее не представляет собо: метафизическую данность, предстающую перед нами как нечто тупое и неразумное: это ми видоизмененной природы, созданных произведений, отношений, которые мы установили которые теперь оказываются вне нас, которые нередко направлялись по своему собственному пут и порождали свои собственные законы развития, наподобие электронного мозга из фантастичес кого рассказа; этот мозг самостоятельно продолжает решать ряд уравнений, выводы и члены которых теперь уже ускользают от нас. Этот мир, созданный нами, помимо опасной возможност: превратить нас в свое орудие содержит в себе элементы, на основании которых можно установит параметры новой человеческой меры. Поток существующего оставался бы неизменным враждебным нам, если бы мы жили внутри него, *но не говорили о нем.* В тот момент, когда мы говорим о нем (даже если мы говорим, отмечая в нем искаженные связи), мы выносим о не» какое — то суждение, отстраняемся от него, быть может, в надежде, что нам вновь удастся овладет им. Следовательно, говорить о *море объективности* в категориях, кажущихся объективными значит сводить «объективность» к человеческому универсуму. С другой стороны, кажется, что Кальвино принимает за чистую монету идею, которую нам предлагает тот же Роб — Грийе, когда о: начинает философствовать о себе самом. Именно в своих сочинениях о поэтике он, находясь двусмысленно феноменологической атмосфере (я бы сказал, ложно феноменологической) заявляет о стремлении с помощью своей техники повествования достичь незаинтересованного видения вещей, принять их так, как он существуют вне нас и без нас: «Мир не преисполнен смысла, равно как не абсурден. Он прост *есть*… Вокруг нас, бросая вызов своре наших приблудных анимистов и систематизаторов, вещ просто *находятся.* Их поверхность чиста и гладка, *не тронута,* но лишена двусмысленного блеск; или

прозрачности. Всей нашей литературе еще не удалось оставить на ней хоть малейшую метку провести хоть какую — то черту… Необходимо, чтобы эти предметы и движения обращали на себ; внимание прежде всего самим их *присутствием* и чтобы это присутствие всегда было главен ствующим, превосходя всякое разъяснение, пытающееся заключить их в какую — то систем отсылок, эмпирическую, социологическую, фрейдистскую, метафизическую или какую — либ другую»[15].

Именно эти и другие отрывки из поэтики Роб — Грийе и оправдывают тревогу Кальвино. Однак поэтика помогает нам понять не только то, что художник сделал, но и то, что хотел сделать, т есть я хочу сказать, что кроме *явно выраженной* поэтики, с помощью которой художник говори нам, как он хотел бы построить свое произведение, существует и поэтика *скрытая,* проглядываю щая в том, как это произведение действительно построено, и этот *способ* построения можно наверное, определить категориями, не совсем совпадающими с теми, которые изложил автор Произведение искусства, воспринятое как законченная иллюстрация способа формотворчества может отсылать нас к некоторым формообразующим тенденциям, присутствующим во все культуре какого — либо периода, тенденциям, которые отражают аналогичные направления в науке, философии, в самом укладе жизни. Это — идея Kunstwollen, которая как нельзя лучше подходит для разговора о культурном значении современных формообразующи тенденций. И тогда, в свете этих методологических решений, у нас складывается впечатление, чт действительные шаги, которые предпринимает Роб — Грийе, по крайней мере в некоторы моментах, раскрывают совершенно другую тенденцию: повествователь не определяет вещи ка некую отчужденную метафизическую сущность, лишенную какой — либо связи с нами, он напротив, устанавливает особый тип отношений между человеком и вещами, определяет наш способ «обращенности» к вещам и, вместо того чтобы оставить вещи как они есть, включает их сферу формообразующего действия, которое является суждением о них, сведением их к мир человека, рассуждением о вещах и человеке, который их воспринимает и которому не удаетс установить с ними прежнюю связь, но который смутно догадывается о возможности установить ними новое отношение. Ситуация, описанная в романе *В лабиринте,* где, как кажется, исчезает сам принцип индивидуации героя, а также принцип определения вещей, в действительности рисуе нам картину временных отношений, которые находят свое определение в рабочих гипотеза определенной научной методологии, и, следовательно, знакомит нас с новым

восприятием времени и обратимости. Мы отмечали, что временная структура романа *В лабиринте* уж намечена в работах Рейхенбаха[16]. Таким образом, получается, что (даже если в структур! макроскопических отношений восприятие используемого времени все еще остается восприятием классической физики, отраженным в традиционных повествовательных структурах и основанным на принятии однозначных необратимых причинно — следственных связей) в какой — то момент художник, совершая действие, в научном плане не имеющее никакой ценности, но характеризующее реакцию культуры в целом н некоторые специфические запросы эпохи, догадывается о том, что какое — либо гипотетическо рабочее понятие о временных отношениях может не только оставаться орудием, которое мы используем для описания некоторых событий, отстраняясь от них, но и превращаться в игру которая нас захватывает и заточает в себе, иными словами, в какой — то момент орудие воздействуе на нас и определяет наше существование.

Это только один ключ к прочтению, но притча о лабиринте могла бы также стать метафоро ситуации под названием «биржа», увиденной Антониони, стать местом, где каждый постоянш превращается в нечто, отличное от себя самого, и где больше невозможно прослеживать пут вложенных денег, невозможно истолковывать события согласно однонаправленной цепи причин следствий.

Отметим, что никто не говорит, будто Роб — Грийе имел все эти мысли. Он создае' определенную структурную ситуацию, признает, что мы можем прочитывать ее в самых разны ключах, но предупреждает, что за пределом наших личных прочтений эта ситуация всегда буде сохранять всю свою изначальную двусмысленность: «Что касается героев романа, то их тож(можно будет толковать самым различным образом, все они, согласно истолкованию каждого смогут дать повод для всевозможных комментариев, психологических, психиатрических, рели гиозных или политических. Мы быстро заметим, что им нет дела до этого так называемого разнообразия… Будущий герой… останется там, где он есть Комментарии же, напротив, останутся здесь, и перед лицом его неоспоримого присутствия он будут казаться бесполезными, поверхностными, даже непорядочными». Роб — Грийе прав, когд; считает, что повествовательная структура должна оставаться *под* различными истолкованиями которые ей дадут, и не прав, когда полагает, что она ускользает от них, потому что *чужда* им. Он; не чужда им и представляет собой пропозициональную функцию ряда переживаемых нам ситуаций,

которую мы наполняем содержанием, сообразуясь с нашим углом зрения, но она вполн допускает такие наполнения, ибо представляет собой вероятностное поле отношений, которы можно реально установить, подобно тому как совокупность звуков, составляющих музыкальны ряд, является вероятностным полем тех отношений, которые мы можем установить между этим звуками. Повествовательная структура становится вероятностным полем именно потому, что в то момент, когда она вводится в противоречивую ситуацию, чтобы понять ее, тенденции характерные для этой ситуации, сегодня уже не могут развиваться в направлении, которое можн установить a priori, но все одинаково предстают как возможные, одни как положительные, други как отрицательные, одни в направлении к свободе, другие — к отчуждению в самом кризисе.

Произведение предстает как *открытая* структура, которая воссоздает двусмысленность самог нашего бытия — в–мире, по меньшей мере, как его описывают естественные науки, философия психология, социология; двусмысленным, распадающимся на противоположности оказывается и наше отношение к автомобилю, в котором ощущается напряженно диалектическое соотношение обладания и отчуждения, сосредоточение дополнительны возможностей.

Наш разговор, конечно, выходит за пределы конкретного примера, связанного с Роб — Грийе который можно рассматривать как постановку проблемы, а не как ее исчерпывающую иллюстрацию. Однако этот пример (который является крайним случаем, и мы можем считать ег двусмысленным) помогает нам понять, почему представители *нового романа* оказались заодно Сартром, подписывая одни и те же манифесты политической ангажированности — факт, которы заставил Сартра с недоумением заявить, что он не понимает, почему литераторы, н интересовавшиеся (в своей прозе) проблемами истории, оказались рядом с ним в своем лично» вмешательстве в историю. Дело в том, что эти писатели (кто — то в большей, а кто — то в меньше: степени, некоторые искренне, а кто — то и нет, но тем не менее все, по меньшей мере, в теории чувствовали, что их игра с повествовательными структурами являлась единственной формой которую они имели в своем распоряжении, чтобы говорить о мире, и что проблемы, которые плане индивидуальной психологии и биографии могут являться проблемами сознания, в план литературы смогли стать только проблемами повествовательных структур, понимаемых ка отражение какой — либо ситуации или поле отражений различных ситуаций на различных уровнях.

Освобождаясь (в искусстве) от дискурса о проекте и убегая в рассмотрение предметов, они и этого рассмотрения сделали проект. Это может показаться менее «человеческим» решением, но, быть может, именно такую форму постепенно и должен принят *наш* гуманизм.

Я имею в виду гуманизм, о котором говорил Мерло — Понти. «Если сегодня и существуе гуманизм, он освобождается от той иллюзии, которую хорошо обрисовал Валери, говоря об «этом маленьком человеке, который живет в человеке и о котором мы всегда помним»… «Маленькш человек, который живет в человеке», — это не что иное, как призрак наших удачных выразительных действий, и человек, которым можно восхищаться, это не призрак, а тот, кто, заключенный в своем хрупком теле, в языке, на котором уже так много сказано, в шаткой истории отвечает самому себе и начинает видеть, понимать, обозначать. В сегодняшнем гуманизме больш нет ничего декоративного и благопристойного. Он больше не любит прежде всего человека, а н его тело, дух, а не язык, ценности, а не факты. Теперь он говорит о человеке и духе только трезв и стыдливо; дух и человек никогда не существуют сами по себе, они проявляются в движении, в котором тело становится жестом, язык творением, сосуществование истиной»[17].

7. *Заключенные в языке, на котором уже так много сказано* — вот в чем суть проблемы Художник догадывается, что язык в силу того, что на нем говорят, отчуждается в ситуацию, и которой он и рождается, чтобы выразить ее; он понимает, что, когда он принимает этот язык, о сам отчуждается в ситуацию, и поэтому он пытается изнутри разрушить его, сместит устоявшуюся структуру, чтобы освободиться от этой ситуации и получить возможность оценит ее. Однако направления, по которым эта работа осуществляется, по существу, подсказаны диалектикой развития, присущей само эволюции языка, так что нарушенная художником структура языка тотчас снова начинае отражать определенную историческую ситуацию, которая тоже рождена из кризиса ситуаци предыдущей. Я разлагаю язык, потому что не желаю с его помощью говорить о ложно: целостности, которая больше не является нашей, но тут же я рискую выразить и принят действительный распад, рожденный из кризиса целостности, ради овладения которой я и пыталс говорить. Но вне этой диалектики нет решения; об этом уже говорилось, и остается тольк прояснять отчуждение, отстраняя его от себя, объективируя его в той форме, которая снова ег воспроизводит.

Такую позицию намечает Сангинети в своем очерке *Неформальная поэзия:* да, есть поэзия которая может показаться

поэзией нервного истощения, однако это истощение прежде всег является истощением историческим; речь идет о принятии всего скомпрометированного языка чтобы отстраниться от него и осознать его; речь идет об обострении противоречий современног авангарда, потому что только изнутри культурного развития можно определить пути, ведущие освобождению; речь, собственно, идет о максимально глубоком переживании кризиса, которы надо разрешить, о прохождении через Palus Putredinis[19] — потому что «невозможно быть невинным» и потому что «для нас форма в любом случае исходит из бесформенного и в этом бесформенном — горизонт, который, нравится нам это или нет, является нашим»[18].

Однако ясно, что такая позиция вполне может заключать в себе всевозможные опасности, последняя цитата напоминает точку зрения некоторых гностиков, например, Карпократа, которы утверждали, что для того, чтобы освободиться от тирании ангелов, властелинов Космоса необходимо полностью пережить опыт зла, познать всяческую низость, чтобы, наконец, выйт очищенными. Историческим следствием таких убеждений стали тайные обряды тамплиеров извращения, вознесенные до уровня литургии целой потаенной церковью, которая имела сред своих святых и Жиля де Рэ.

На самом деле, если вместо художника, который изобретает этот способ приближения реальному через принятие языка, находящегося в кризисе, появится один — единственны подражатель, который примет этот метод, не будучи способным видеть сквозь него, — и действие совершаемое авангардом, становится манерой, не лишенным удовольствия упражнением, одним из многих способов отчуждаться в существующую ситуацию, превращая жажду бунта и гореч критики в формальные упражнения, в революцию, разыгрываемую на уровне структур.

Именно так это искусство может стразу же стать предметом прибыльной торговли в том самом обществе, которое пыталось ввергнуть в кризис, и определенная публика идет в галереи с таким же настроением, с каким дамы из приличного общества отправляются в трактир за Тибр, гд пышущий здоровьем, наглый хозяин весь вечер обходится с ними как с проститутками, навязыва различные блюда и в конце выставляя счет, достойный ночного клуба.

Но здесь если и можно сказать, что разговор о какой — либо ситуации возможен только в том случае если входишь в нее и находишь в ней необходимые средства выражения, устанавливая тем самым законную диалектику, нельзя четко определить, в каких пределах это надо осуществлять и каким будет критерий

сравнения, позволяющий установить, действительно ли художник вынес из своег «путешествия» что — то существенное или оно превратилось в приятное и пассивное пребывание этой ситуации. Установить это — задача критических изысканий, раз за разом проводимых на каким — либо одним произведением, но не исследования, осуществляемого на уровне философски категорий, того исследования, которое стремится лишь установить возможность тех или ины проявлений современной поэтики. Самое большее, что можно сделать в эстетическом плане — эт рискнуть предложить гипотезу: каждый раз, когда такое действие приводит к появлению органичного произведения, способного выразить самое себя во всех своих структурных связях, эт состояние ясности может быть не чем иным, как состоянием самопознания, причем как для того кто создал это произведение, так и для того, кто с ним знакомится. Форма, в которую оно облечено, не может не указывать на тот культурный мир, который в нем отражается, запечатленный максимально полно и органично. Там, где реализуется форма совершается сознательное воздействие на бесформенный материал, ставший подвластным человеку. Для того, чтобы овладеть этой материей, необходимо, чтобы художник ее «понял», і если это удалось, он уже не может оставаться ее пленником, каким бы ни было суждение высказанное им о ней. Даже если он принял ее без каких — либо оговорок, он сделал это после того, как увидел ее во всем богатстве е импликаций, чтобы таким образом выявить, пусть даже не гнушаясь ими, те направления, которы нам могут показаться негативными. Согласно Марксу и Энгельсу, именно это и происходит произведениях Бальзака, легитимиста и реакционера, который сумел с такой глубино представить и организовать богатый материал мира, ставшего предметом его повествования, чт его творчество (творчество человека, равнодушного к определенным проблемам и в основное согласного с миром, в котором он жил, а не в писаниях всяческих Сю, стремившихся политической оценке событий в прогрессистских целях) стало для них более значимым документом для понимания и оценки буржуазного общества, более того, документом, в котором это общество, получавшее объяснение, тем самым и оценивалось. Иными словами, Бальзак приня ситуацию, в которой жил, но так ясно выявил ее связи, что перестал быть ее пленником, п крайней мере, в своем творчестве.

Бальзак проводил свой анализ через определенное построение *сюжета* (то есть излага историю событий и персонажей, в которой и выявлялось содержание его исследования); по видимому, современная литература больше не

может анализировать мир таким образом: она де лает это через построение определенной структурной *артикуляции* сюжета, предпочитая сюжет артикуляцию и в ней усматривая истинное *содержание* произведения.

Идя по такому пути (как и новая музыка, живопись, кинематограф), она может выразить ту ил иную ситуацию дискомфорта, в которой находится человек, но мы не всегда можем этог требовать от нее, не всегда она должна быть литературой об обществе. Иногда она может стать литературой, которая чере свои структуры рисует картину космоса, подсказанную наукой, и тогда она предстает ка последняя преграда на пути метафизической тоски, когда, уже будучи не в силах соотнести мир единой формой на уровне понятий, пытается создать Ersatz в эстетической форме. Наверное *Finnegans Wake* являет собой пример такого второго призвания литературы.

Но даже в этом случае довольно опасно считать (как это делают некоторые), что, обращая сво взор на космические отношения, мы игнорируем отношения человеческие и обходим эт проблему. Литература, которая в своих открытых и неопределенных формах говорит о предпо лагаемых головокружительных мирах, дерзновенно нарисованных научным воображением, по прежнему пребывает в области человеческого, потому что снова определяет мир, приобретши новые очертания именно в силу человеческого действия, понимая под этим действием соотнесени с миром определенной описательной модели, на основании которой можно воздействовать на ре альность. В этом смысле литература снова выражает наше отношение к объекту нашего познания выражает нашу тревогу по поводу той формы, которой мы наделили мир, или формы, которой н можем его наделить, и способствует тому, чтобы наше воображение обрело схемы, без посредств которых вся область технической и научной деятельности, быть может, ускользнула бы от нас поистине стала бы чем — то от нас отличным, которому мы, самое большее, могли бы позволит управлять нами.

Как бы там ни было, в любом случае действие искусства, пытающегося придать форму тому, что может показаться беспорядком бесформенностью, распадом, отсутствием всякой связи, снова является упражнением разума стремящегося свести все вещи к дискурсивной ясности, и когда его дискурс кажется темным, эт происходит потому, что сами вещи и наше отношение к ним все еще являются весьма темными Таким образом, было бы слишком рискованно пытаться определить их с непорочных высо красноречия: это превратилось бы в попытку уйти от реальности, чтобы оставить ее такой, кака она есть. Но не станет ли это

последним, окончательным символом отчуждения?

Примечания

1. ПОЭТИКА ОТКРЫТОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

[1] Здесь сразу же надо устранить возможную двусмысленность: нет сомнения в том, что между практическим действие! толкователя произведения, когда он выступает как «исполнитель» (инструменталист, исполняющий какой — либо музыкальный отрывок, или актер, декламирующий текст) и действием толкователя, который эстетически воспринимает т или иное произведение (то есть тем, кто смотрит на картину, в безмолвии читает стихи или слушает музыкальный отрывок исполняемый другими), есть разница. Однако в результате эстетического анализа оба случая начинают рассматриватьс как различные проявления одного и того же интерпретационного подхода: любое «чтение», «созерцание», «наслаждение» каким — либо произведением искусства является формой его «исполнения», даже если оно совершается в безмолвии и частным образом. Понятие *интерпретационного процесса* вбирает в себя все эти подходы. Здесь мы обращаемся к Л. Парейсону: Pareyson L, *Estetica — Teoria della formativita,* Torino, 1954 (2 ed., Bologna, Zanichelli, 1960. Ниже мы будем ссылаться на это издание). Естественно, могут появиться произведения, которые предстают перед исполнителем (инструменталистом, актером) как «открытые» и преподносятся публике как уже однозначный результат определенного выбора; в других случаях несмотря на выбор исполнителя может сохраняться и возможность выбора для публики, к которому она и приглашается.

[2] Относительно такого понятия истолкования см. L. Pareyson, *op. cit.* (особенно V и VI главы); об «открытости произведения», доведенной до крайних пределов, Ролан Барт пишет так: «Эта открытость — не какое — то второстепенное достоинство; напротив, она есть самое существо литературы, доведенное до высочайшей концентрации. Писать — значит расшатывать смысл мира, ставить смысл мира под косвенный вопрос, на который писатель не дает последнего ответа. Ответ дает каждый из нас, привнося в них свою собственную историю, свой собственный язык, свою собственную свободу; но, поскольку история, язык и свобода бесконечно изменчивы, бесконечным будет и ответ мира писателю; мы никогда не перестанем отвечать на то, что было написано вне всякого ответа: смыслы утверждаются, соперничают, сменяют друг друга, смыслы

приходят и уходят, а вопрос остается… Но чтобы игра состоялась… должны быть соблюдены некоторые правила. Надо… чтобы произведение было подлинной формой, чтобы оно действительно выражало колеблющийся смысл, а не закрытый смысл…». См. Барт Р. Из книги «О Расине» // Избранные работы. С. 145 (пер. С. Козлова). Итак, в этом отношении литература (а мы скажем, что вообще любое художественное сообщение) *определенным образом обозначает неопределенный объект.*

[3] *La nuova sensibilita musicale,* in «Incontri Musicali», n. 2, maggio 1958, pag. 25.

[4] Поль Рикер в своей «Структуре и герменевтике» *(Structure et Hermeneutique,* «Esprit», novembre 1963) полагает, что многозначность средневекового символа (который одновременно мог относиться к противоположным реальностям, см. перечень подобных вариаций в книге Reau, *Iconographie de l'art chretien,* Paris, 1953) нельзя объяснить, основываясь на каком — то отвлеченном перечне значений (бестиарий или лапидарий), но такое объяснение возможно в системе отношений, в упорядоченности текста (контекста), соотнесенного с Библией, которая дает ключи к прочтению. Отсюда проистекает и герменевтическая активность средневекового толкователя, проявляемая по отношению к другим книгам или к книге природы. Однако это не значит, что, например, лапидарии, давая различные возможности толкования одного и того же символа, не ложатся в основу его расшифровки и что ту же самую Святую Книгу не следует понимать как «код», который определяет некоторые варианты прочтения, исключая другие.

[5] Относительно барокко как неуспокоенности и выражения современного чувственного восприятия см. Luciano Anceschi: *Barocco e Novecento,* Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960. О стиму лирующем воздействии исследований Анчески на историю открытого произведения я попытался сказать в третьем номере «Rivista di Estetica» за 1960 г.

[6] Относительно эволюции предромантической и романтической поэтики в этом смысле см. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte,* 2 ed., Firenze, Vallecchi, 1959.

[7] Ср. Tindall W. Y., *The Literary Symbol,* New York, Columbia Un. Press, 1955. О современном развитии идеи Поля Валери см. Gerard Genette, *Figures,* Paris, Seuil, 1966 (особенно главу «La litterature comme telle»). Анализ эстетического значения понятия неоднозначности содержится в важных наблюдениях и библиографических ссылках Gillo Dorfles, *// divenire delle arti,* Torino, Einaudi, 1959, pag. 51 sgg.

[8] Edmund Wilson, *Axel's Castle,* London — New York, Scribner

's Sons, 1931, pag. 210 (итальянский перевод: *// castello di Axel,* Milano, Il Saggiatore, 1965).

[9] Pousseur, *op. cit.,* pag. 25.

[10] Ср. Bruno Zevi, *Una scuola da inventare ogni giorno,* «L'Espresso», 2 febbraio 1958.

[11] *Jacques Scherer,* Le «Livre» de Mallarme (Premieres recherches sur des documents inedits), *Paris, Gallimard, 1957 (особенно см. главу III:* Physique du Livre).

[12] Werner Heisenberg, *Natura e fisica moderna,* Milano, Garzanti, 1957, pag. 34.

[13] Niels Bohr, *Discussione epistemologia con Einstein,* in *Albert Einstein scienziato e filosofo,* Torino, Einaudi, 1958, pag. 157. Гносеологи, связанные с квантовой методологией, справедливо обратили внимание на наивное перенесение физических категорий в область этики и психологии (отождествление индетерминизма с нравственной свободой и т. д.; ср., например, Philipp Frank, *Present Role of Science,* (вступительный доклад на XII Международном философском конгрессе в Венеции, сентябрь 1958 г.). Таким образом, было бы неправильно думать, что мы хотим провести аналогию между структурами открытого произведения и предполагаемыми структурами мироздания. Неопределенность, дополнительность, отсутствие причинности — это не *способы бытия* физического мира, а *системы описания,* полезные для того, чтобы действовать в нем. Поэтому нас интересует не предполагаемое отношение между «онтологической» ситуацией и морфологическим качеством произведения, а отношение между эффективным способом объяснения физических процессов и столь же эффективным способом объяснения процессов художественного творчества и наслаждения художественным произведением, то есть между *научной* и *поэтической методологией* (наличествующей явно или скрыто).

[14] Edmund Husserl, Meditazioni Cartesiane, trad. F. Costa, Milano, Bompiani, 1960, pag. 91. Гуссерль довольно сильно акцентирует внимание на понятии «объекта», который представляет собой законченную форму, распознаваем как таковой и все — таки остается «открытым»: «Например, куб, относительно тех его граней, которые в данный момент не видны, оставляет открытыми самые разные определения и тем не менее, еще до последующих экспликаций, он вполне постигаем как куб, в частности, как окрашенный в определенный цвет, шероховатый и т. д., и каждое определение, в котором он постигается, всегда остается открытым для других особых определений. Эта «оставленность открытым» уже (до последующих действительных

определений, которых, быть может, никогда не будет) является содержательным моментом в относительном моменте самого сознания и как раз является тем, что образует *горизонт»* (pag. 92).

[15] Сартр, Ж — П. Бытие и ничто. М., 2000. Одновременно Сартр отмечает равнозначность этой ситуации восприятия, определяющей любое наше познание, и нашего познавательно — истолковательного отношения к произведению искусства: «Гений Пруста, даже если свести его к созданным им произведениям, тем не менее равен бесконечному числу возможных точек зрения на его творчество, что и назовут «неисчерпаемостью» прустовского наследия» (Там же. С. 22 (Пер. Колядко В.).

[16] M. Merleau — Ponty, *Phenomenologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1945, pagg. 381–383.

[17] *Ibidem,* pag. 384.

[18] Несомненно, что давать упрощенные аналогии опасно, но так же опасно отказываться от определения связей по причине одного только неоправданного страха перед аналогиями, свойственного неискушенным или консервативно настроенным умам. Однажды Роман Якобсон сказал: «Тем, кого легко пугают рискованные аналогии, отвечу, что и я не терплю рискованных аналогий, но люблю аналогии плодотворные» *(Essais de linguistique generale,* Paris, Ed. De Minuit, 1963, pag. 38). Аналогия перестает быть неоправданной, когда становится исходной точкой для дальнейшей проверки: проблема здесь заключается в том, чтобы свести различные феномены (эстетические и прочие) к более строгим *структурным моделям,* чтобы выявить уже не аналогии, а структурные *гомологии,* структурные сходства. Мы понимаем, что исследования, предпринимаемые в данной книге, еще находятся по эту сторону формализации, которая требует более точного метода, требует отказа от рассмотрения многочисленных уровней произведения, решимости прибегнуть к дальнейшему обеднению феноменов, чтобы тем самым получить более управляемую модель. Мы по — прежнему воспринимаем наши опыты как общее введение к такой работе.

[19] Об этом «eclatement multidirectionnel des structures» (многонаправленном структурном взрыве) см. A. Boucourechliev, *Problemes de la musique moderne,* NRF, декабрь 1960 — январь 1961.

[20] *Louis De Broglie,* L'opera scientifica di A. Einstein, *in* A. E. Scienziato e filosofo, *cit., pag. 64.*

[21] Luigi Pareyson, Etetica — *Teoria della formativita,* op. cit., pagg. 194 и след., а также вся VIII глава *(Lettura, interpretazione e critica).*

2. АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

[1] *Breviario di estetica,* Bari, Laterza, IX ed., 1947, pag. 134.

[2] *Op. cit.,* pag. 137.

[3] John Dewey, *Arte come esperienza,* Firenze, La Nuova Italia, 1951, pag. 230.

[4] Примечательно, что Пеппер, для которого эстетика Дьюи соединяет в себе несовместимые между собой черты *органистического* и прагматического направлений, обвиняет философа в идеализме: S. C. Pepper, *Some Questions on Dewey's Aesthetics,* in *The Philosophy of John Dewey,* Evanston and Chicago, 1939, pagg. 371 sgg.

[5] Dewey, *op. cit.,* pag. 230.

[6] *Op. cit.,* pag. 91.

[7] *Op. cit.,* pag. 118.

[8] *Op. cit.,* pag. 123. «Значение художественного произведения измеряется числом и разнообразием элементов, берущих начало в прошлых переживаниях, органически вошедших в восприятие, совершающееся здесь и теперь» (pag. 146).

[9] *Op. cit.,* pag. 131. Так, например, «Парфенон или что — либо другое, обладает универсальной природой, потому что может постоянно вдохновлять на какие — то новые личные переживания» (pag. 130).

[10] Относительно ряда экспериментальных подтверждений см. F. P. Kilpatrick, *Explorations in Transactional Psychology,* New York, Un. Press, 1961.

[11] Ср. Nicolas Ruwet, Prefazione agli *Essais de linguistique generale* di Jakobson *(op. cit.,* pag. 21).

[12] R. Jakobson, *op. cit.,* pag. 28.

[13] В данном анализе мы исходим из деления коммуникативной цепи на четыре составляющие:

> отправитель, получа*тель, сообщение* и *код* (который, как мы увидим, состоит не только в наборе абстрактных логических определений, но также предполагает эмоциональный настрой, определенные вкусы, культурные привычки, одним словом — всю совокупность уже сложившихся представлений, предугадываемых и организованных в систему возможностей).

[14] Ср. Roman Jakobson, *op. cit.,* pagg. 209 sgg. («Linguistique et poetique»)

[15] Здесь мы ссылаемся на работу Ролана Барта (Roland Barthes, *Elements de semiologie:* «Communications», n. 4 (в итальянском переводе: *Elementi di semiologia,* Torino, 1966) как на

полезный краткий обзор различных позиций по данной теме.

[16] Здесь мы отсылаем читателя к делению, предложенному Моррисом (C. Morris, *Foundations o the Theory of Signs,* in *Int. Encyclopedia of Unified Science,* 1, 2, Chicago, 1938): значение слов можно обозначить в контексте психологической реакции того человека, который его воспринимает и тогда мы имеем дело с *прагматическим* аспектом; *семантический* аспект учитывает отношени между знаком и денотатом, и, наконец, *синтаксический* аспект предполагает внутреннюг организацию нескольких слов в речи.

[17] Итак, на последующих страницах мы будем возвращаться к понятиям *референтивного и эмотивного* использования языка (как к полезному аппарату для предварительной работы) которые были предложены К. Огденом и И. Ричардсом: C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning o; Meaning,* London, 1923. Согласно известному «треугольнику» Огдена — Ричардса, референтивное (или символическое) использование языка предусматривает, что: 1) *символ* имеет соответствующи референт, представляющий ту вещь, которая реально указана; 2) соответствие между символом референтом является косвенным, поскольку в процессе обозначения оно опосредуется референцией, то есть понятием, мысленным образом указанной вещи. Дл того чтобы свести референтивную функцию к функции денотативной и истолковать эмотивную функцию в ракурс коннотации, мы будем вынуждены обратиться к двучастному делению на *означающее* и *означаемое,* предложенному Ф Соссюром (F. De Saussure, *Cours de linguistique generale,* Paris, 1915). Вопрос о строгом соответствии межд; семиологическими категориями Соссюра и семантическими категориями Ричардса еще обсуждается (ср. Klaus Heger, *Le bases methodologiques de l'onomasiologie et du classementpar concepts,* in «Travaux de linguistique et de litterature» III, 1, 1965) здесь в качестве временных мы будем использовать следующие эквиваленты: *символ* в понимании Ричардса буде использоваться как эквивалент означающему, референция будет использваться в качестве *значения* или *означаемого,* н *означаемого денотативного;* процесс обозначения, связывающий означающее с означаемым можно понимать, если углубляться в этот предмет далее, как эквивалент того, что у Ричардса представлено как *meaning.* Что касается референт как реальной «вещи», то в семиологии Соссюра ему нет эквивалентов.

[18] «Определить отношение к сообщению как таковому, акцентируя на нем внимание в силу ег собственной значимости, — в этом и заключается поэтическая функция сообщения» (Jakobson, *op cit.,* pag. 218).

[19] Строгое различие, проведенное Огденом и Ричардсом, можно скорректировать тем выводами, к которым пришел Стивенсон (Ch. Stevenson, *Ethics and Language,* Yale Un. Press, 1944 cap. III, 8): с его точки зрения, усиление в языке дескриптивных (реферативных) и эмотивны: установок не представляет собой два обособленных процесса — Стивенсон рассматривает метафорическое выражение, в котором познавательные аспекты влияют на эмотивные аспекты речи вообще Следовательно, дескриптивное и эмотивное значения представляют собой «различные *аспекты* всей ситуации в целом, не ее *части,* которые можно изучать обособленно». Определяя вид значения, которое не является ни дескриптивным, н просто эмотивным, но рождается из грамматической непоследовательности и приводит к возникновению некоег «философского замешательства», «смутного значения» (и здесь мы, наверное, не можем не вспомнить открытой двусмысленной лексики Джойса), Стивенсон приходит к выводу, что «эмотивное значение может зависеть о дескриптивного, как мы уже видели, и, кроме того, эмотивное значение может определяться неясностью значения» Исследования русских формалистов привели к аналогичным результатам. В двадцатые годы Шкловский и Якубински: приравняли поэзию к *эмотивной функции* языка, однако скоро пришлось исправить эту точку зрения и прежде всего п причине растущей формализации поэтического выражения. В 1925 г. Томашевский отодвинул на второй пла: коммуникативную функцию поэтического языка, наделив полной самостоятельностью *вербальные структуры имманентные законы* поэзии. Затем, приблизительно в тридцатые годы, пражские структуралисты попытались усмотреть поэтическом произведении *многомерную структуру,* в которой семантический уровень предстает в единстве с другими «Настоящие формалисты не признавали наличие идей и эмоций в поэтическом произведении и ограничивалис догматическим заявлением о том, что невозможно извлечь никакого вывода из литературного произведения структуралисты же, напротив, акцентировали внимание на неизбежной двусмысленности поэтического предложения которая неким эфемерным образом заявляет о себе на различных семантических уровнях» (Victor Erlich, *Il formalismo russo,* Milano, Bompiani, 1966).

[20] Согласно Моррису (Ch. Morris, *Segni, linguaggio e comportamento,* Milano, Longanesi, 1949 «знак является *иконическим* в той мере, в какой он сам обладает свойствами своих денотатов». Эт определение, которое на первый взгляд может показаться расплывчатым, на самом дел достаточно конкретно, так как на

самом деле Моррис считает, что, например, портрет, строг говоря, не может быть иконическим, «потому что раскрашенное полотно не имеет структуры кожи не может разговаривать и двигаться, как это делает изображенный на нем человек» (pag. 42 Впоследствии сам Моррис уже не столь однозначен, допуская, что в вопросе об иконичности много зависит от меры, и потому превосходным примером иконичности в языке являетс звукоподражание (pag. 258); кроме того, иконические особенности можно усмотреть в той поэзии где, в конечном счете, становятся равнозначными стиль и содержание, материя и форма (pag. 263 В таком случае иконичность становится синонимом органического слияния различных элементо произведения в том смысле, который мы и стремимся прояснить. Впоследствии Моррис попытаетс дать определение иконичности, свойственной искусству, поясняя, что «эстетический знак является знаком иконическим, обозначающим ценность» *(Science, Art and Technology,* in «Kenyon Rev.», I, 1939) как раз в том смысле, что человек, воспринимающий произведение искусства, ищет эстетическом знаке чувственно воспринимаемую форму и способ ее подачи. На эту особенность эстетического знака также указывают Уэллек и Уоррен *(Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario,* Bologna, Il Mulino, 1956), утверждая, что «поэзия создает самобытное, неповторимое сочетание слов, каждое из которых одновременно является объектом и знаком и используется так, как этого не может предвидеть никакая другая система, чуждая поэзии» (pag. 251); это же подчеркивает и Филипп Уилрайт (Philip Wheelwright, *The Semantics of Poetry,* in «Kenyon Rev.», II, 1940), определяя эстетический знак как многозначный, в противоположность реферативной однозначности, и напоминая, что такой знак «является семантически рефлексивным в том смысле что он представляет собой часть того, что обозначает». См. также Galvano Della Volpe, *Critica del gusto,* Milano, Fetrinelli, 1960. Автор считает, что поэтический дискурс *многозначен,* а не *однозначен,* как научный, как раз благодаря своей *органической* и *контекстуальной* природе.

[21] Стивенсон *(op. cit.,* cap. III, 8) напоминает, что существует не только семантическая двусмысленность (он говорит *vagueness* — смутность, неясность), например, двусмысленность этических терминов, но и двусмысленность синтаксической речевой конструкции и, следовательно, двусмысленность в прагматическом плане психологической реакции. Говоря структуралистским языком, Якобсон утверждает, что «двусмысленность — неотъемлемое, неотчуждаемое свойство любого сообщения, замкнутого на себе самом, одним словом, она

представляет собой необходимое следствие поэзии» (все это отсылает нас к Эмпсону и его понятию двусмысленности). «Пре обладание поэтической функции над референтивной не уничтожает референцию (обозначение), но делает ее двусмысленной» (Essais, cit, pag. 238). О поэтическом слове в окружении всех возможных смыслов см. Roland Barthes, «Esiste una scrittura poetica?», *Il grado zero della scrittura,* Milano, Lerici, 1960. Речь идет о тех же проблемах, которые ставили русские формалисты, когда заявляли, что цель поэзии заключается в том, чтобы сделать ткань слова воспринимаемой во всех его аспектах (см. Эйхенбаум Б. М. *Статьи о Лермонтове* М.; Л. 1961). Иными словами, для них сущность поэтического дискурса заключалась не в отсутствии, а в многообразии обозначений.

[22] Относительно «изнашивания» форм, лингвистических выражений см. замечания Дж. Дорфлеса, например, *Le oscillazioni del gusto* (главы XVIII и XIX), *// divenire delle arti* (V глава) и эссе под заголовком *Entropia e razionalita del linguaggio letterario,* «Aut Aut», n. 18.

[23] Широкая феноменологическая картина возможных толкований, относящаяся к тем случаям конгениальности, которые предполагают определенные возможности и трудности в истолковании формы, представлена в «Эстетике» Л. Парейсона: Luigi Pareyson, *Estetica* (особенно 16 параграф главы *«Lettura, interpretazione, critica»)*.

3. ОТКРЫТОСТЬ, ИНФОРМАЦИЯ, КОММУНИКАЦИЯ

[1] См. исчерпывающую трактовку этого вопроса: Stanford Goldman, *Information Theory,* New York, Prentice — Hall, 1953. Кроме того, мы основываемся и на другой работе: A. A. Moles, *Theorie de l'information et perception esthetique,* Paris, Flammarion, 1958.

[2] Это определение можно сравнить с принципом, принятым в лингвистике, согласно которому внутри семантической единицы любой различительный признак, или фонема, предполагает выбор между двумя оппозициями (ср. N. S. Trubeckoj, Principes de phonologie, Paris, 1949, pag. 15; 33 и след.; Jakobson, Essais, cit., pag. 104; об информативной природе фонологических противопоставлений см. G. T. Gulbaud, La Cybernetique, P.U.F., 1954, pag. 103). Точно также выбор грамматической формы, осуществляемый говорящим, предоставляет получателю информации определенное число ее битов. Так, например, Боас показал, что фраза «The man killed the

bull» заставляет получателя этой информации делать выбор из числа определенных альтернатив, чтобы сообщение обрело смысл. Лингвисты усмотрели в теории информации ценный инструмент и в результате информационная диалектика между *избыточностью* и *невероятностью* (о которых мы еще поговорим) оказалась соотнесенной с языковой диалектикой между *основой сравнения* и *вариантами,* между *отличительными* и *избыточными особенностями.* Якобсон говорит о *гранулярной* и потому доступной исчислению структуре языка.

[3] См. Max Plank, La conoscenza del mondo fisico, Torino, Einaudi, 1954, pag. 19 и вообще вся первая глава.

[4] См. Planck, *op. cit.,* cap. I.

[5] См. Hans Reichenbach, The Direction of Time, Un. of California Press, 1956, pag. 55. Иного мнения придерживается Планк, склонный считать энтропию той природной реальностью, которая a priori исключает факты, невозможные с точки зрения опыта *(op. cit.,* pag. 30).

[6] См. Reichenbach, op. cit., pag. 151.

[7] Op. cit., pag. 167.

[8] См. Norbert Wiener, *Introduzione alla cibernetica,* Torino, Einaudi, 1958, pag. 33. Подведем итог: существует некое равновероятие неупорядоченности, по отношению к которому порядок представляет собой невероятное событие, потому что является выбором *одной единственной* цепи вероятности. Однажды осуществившись, порядок утверждает определенную систему вероятности, по отношению к которой любое отклонение предстает как невероятное.

[9] Например, выстраивая определенную последовательность из букв, которые были наугад выбраны из трехбуквенных сочетаний, наиболее вероятных в языке Тита Ливия, мы получаем набор «слов», которые явно несут на себе печать сходства с настоящими латинскими словами: IBUS, CENT, IPITIA, VETIS, IPSE, CUM, VIVIUS, SE, ACETITI, DEDENTUR. (Ср. G. T. Guilbaud, La Cybernetique, P.U.F., 1954, pag. 82).

[10] Ср. Wiener, op. cit., pag. 145. В этой связи см. Также Gilo Dorfles, *Entropia e relazionalita del linguaggio letterario,* «Aut Aut», n. 18 и *// divenire delle arti,* Torino, 1959, pag. 92 и след.

[11] «Способ». Но какой? Тот, который эстетика определяет как характерный для законченной художественной формы, наделенной эстетической ценностью, тот самый, что был рассмотрен и определен в предыдущем очерке *(«Анализ поэтического языка»)* в разделе «Эстетический стимул».

[12] R. Shannon, W. Weawer, *The Mathematical Theory of Communication,* Illinois Un. Press, 1949.

[13] Ср. Goldman, *op. cit,* pagg. 330–331; Guilbaud, *op. cit.,* pag. 65.

[14] *Warren Weaver,* La matematica dell'informazione. *См.* Controllo Automatico, *Milano, Martello, 1956.*

[15] Эту проблему, не осмысляя ее в терминах теории информации, ставили русские формалисты, когда рассуждали о приеме *остранения.* Удивительно, что статья Шкловского *«Искусство как прием»,* вышедшая в 1917 г., предвосхитила все возможные соотнесения еще не существовавшей тогда теории информации с эстетикой. Остранение воспринималось им как отклонение от нормы, неожиданное воздействие на читателя таким приемом, который не согласовывался с его ожиданиями и заострял внимание на том поэтическом элементе, который ему предлагали. Шкловский анализирует некоторые стилистические решения Толстого, когда тот делает вид, будто не знает некоторых предметов и описывает их так, будто видит впервые. Такая же установка видна и в анализе Шкловским *«Тристрама Шенди»:* здесь тоже подчеркиваваются постоянные нарушения нормы, на которых основывается роман. Ср. Erlich, *op. cit.;* французский перевод текста Шкловского см. в антологии *«Theorie de litterature,* Paris, Seuil, 1966 (под редакцией С. Тодорова) (где, правда, термин «остранение» переводится как «обособление», совершенно не передавая истинного смысла данного понятия).

[16] Так поступали некоторые дадаисты, и Хьюго Болл в 1916 г. в цюрихском «Кабаре Вольтер» читал стихи на некоем фантастическом жаргоне; кроме того, так поступает определенный музыкальный авангард, полагаясь *только* на случай. Но это крайние примеры, экспериментальное значение которых заключается как раз в том, чтобы определять границы.

[17] Иными словами, тот факт, что произведение искусства являет собой какой — то вид информации, тотчас способствует определению его эстетической значимости, то есть способа, ка ким мы его «читаем» и оцениваем. Данное количество информации составляет тот элемент, который начинает играть определенную роль в общем формальном отношении и который предъявляет форме свои собственные условия. Тем не менее точка зрения, согласно которой сугубо информативный анализ в силах решить проблему оценки художественного произведения, может привести к различным наивным утверждениям, которые, как нам кажется, представлены в «Симпозиуме», посвященном взаимоотношениям теории информации и искусств: *Symposium (Information Theory and the Arts),* Journal of Aesthetics and Art Criticism», july 1959.

[18] СМ. *Briefe* (в итальянском переводе: Verso la nuova

musica, Milamo, Bompiani, 1963).

[19] W. Weaver, *op. cit.,* pag. 141.

[20] Flammarion, Paris, 1958. Предыдущие статьи на эту же тему появлялись в различных номерах Cahiers d'etudes de Radio — Television.

[21] Ср. «Incontri Musicali», III, 1959 (полемика между А. Пуссером и Н. Рюве).

[22] Ср. Moles, op. cit., pag. 88: «Если звуковой материал пустого шума бесформен, что представляет собой тот минимальный порядок, который надо ему придать, чтобы он обрел свою идентичность, что представляет собой тот минимум спектральной формы, которым надо его наделить, чтобы придать ему эту индивидуальность?». В этом и заключается проблема композиции для электронного музыканта.

(*) La crisi semantica delle arti, *Roma, cap. III.*

[23] Goldman, *op. cit.,* pag. 69.

[24] Если теория информации предполагает статистическое исследование явлений физического мира (рассматриваемых как «сообщения»), то шаг, который мы теперь предпринимаем, приводит нас к *теории коммуникации,* которая прежде всего соотносится с сообщением, идущим от человека. Понятие «сообщения» может функционировать на двух уровнях, но не будем забывать о возражении, которое Якобсон выдвигает против многих исследователей коммуникации: «Изыскания, стремившиеся создать модель языка без какого — либо отношения к говорящему и слушающему и таким образом гипостазирующие код, отъединенный от действительной коммуникации, рискуют свести язык к некой схоластической функции» *(op. cit.,* pag. 95).

[25] «Познание не организует объект, оно имитирует его в той мере, в какой является познанием истинным и действенным. Разум не диктует вселенной своих законов, но, скорее, между разумом и вселенной существует естественная гармония, потому что они подчиняются одним и тем же общим законам организации» (P. Guillaume, *La psychologie de la forme,* Paris, Flammarion, 1937, pag. 204).

[26] «Многочисленные факты показывают, что истолкования, возникающие в ходе восприятия первичных чувственных данных, весьма пластичны и что в зависимости об обстоятельств один и тот же материал может вызывать довольно разные восприятия» (H. Pieron, Rapporto al Simposio *La perception,* Louvain — Paris, P.U.F., 1955, pag. 11).

[27] *Randomness and Directiveness in Evolution and Activity in Living Organism,* in «American Naturalist», 1948, 82, pag. 17. O

применении принципов трансакции в эстетическом опыте см. Angiola Massucco — Costa, // *contributo dellapsicologia transazionale all'estetica,* in Atti del III Congresso Int. Di Est., Venezia, 1956.

[28] J. P. Kilpatrick, «The Nature of Perception» in *Esplorations in Transactional Psychology,* New York Un. Press, 1961, pagg. 41–49.

[29] «В области восприятия, как и в области осмысления, ничего, конечно же, нельзя объяснить на основе одного только опыта, но ничего нельзя объяснить и без участия (более или менее важного в зависимости от ситуации) опыта настоящего или предшествующего» (Rapporto al Simposio *La Perception,* cit, pag. 21). Ср. также *Les mecanismes perceptifs,* P.U.F., 1961: «Причина взаимодействия между объектом и субъектом нам представляется совсем непохожей на ту, которую основатели теории формы позаимствовали у феноменологии. Понятие равновесия, которое имеет место в процессе восприятия и о котором, как кажется, нас заставляют думать факты, берет начало не в физическом мире, где действующие силы автоматически и точным образом уравновешиваются, а в деятельной коррекции со стороны субъекта, стремящегося упорядочить внешние беспорядочные воздействия… В более общем смысле взаимодействие между объектом и субъектом обусловлено не тем, что формы организации, не зависящие от развития и не знающие ни о каком происхождении, объединяют субъект и объект в некую единую целостность, а — наоборот — тем, что в ходе своего развития субъект непрестанно создает новые схемы и сообразует с ними воспринятые объекты, причем без обозначения границ между свойствами усвоенного объекта и структурами субъекта, который совершает это усвоение. Как мы говорили… эмпиризму, акцентирующему внимание на происхождении и забывающему о структуре, и феноменологии гештальта, заостряющей внимание на структуре и забывающей и происхождении, необходимо противопоставить такой генетический структурализм, в котором любая структура была бы результатом определенного происхождения, а всякое происхождение составляло бы переход от менее развитой структуры к более сложной» (pagg. 450–451).

[30] La psicologia dell'intelligenza, *Firenze, capp. I, III.*

[31] *La perception,* cit., pag. 28.

[32] Ср. *La psicologia dell'intelligenza,* cit., cap. III. Об исследовании вероятностной природы восприятия см. *Les mecanismes perceptifs,* cit., где — не переставая проводить различие между действиями мышления и восприятия — Пиаже утверждает, что между ними «в действительности располагается непрерывный ряд посредников» (pag. 13). Поэтому один и тот же опыт полагается как «прогрессивное структурирование, а не как

простое считывание» (pag. 443). И еще лучше: «Если начать с того же выбора точек центрирования, то идет ли речь об исследовании, перестановке, предвосхищении и т. д., в любом случае субъект не детерминируется объектом, но направляет свои усилия на решение проблемы» (p. 449).

[33] The Univ. Of Chicago Press, 1959.

[34] Эта теория эмоций, вне всякого сомнения, восходит к Дьюи, как и понятие *круга* стимулов и ответов на них, кризиса и решений, совершенным образом *fulfiled* (исполненных), равно как и понятие *опыта* (ср. Meyer, pagg. 32–37).

[35] Ср. в частности H. Cantril, *Le motivazioni dell'esperienza,* Firenze, 1958 (см. также введение A. Визальберги).

[36] Leonard B. Meyer, *Meaning in Music and Information Theory,* in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», June 1957; *Some Remarks on Value and Greatness in Music,* ib., June 1959.

[37] Цепь Маркова имеет место в том случае, когда вероятность какого — либо события не является независимой (pj), но зависит от предшествующего события: pij = pj f(pi). Лабораторный пример цепи Маркова выглядит так: на листках бумаги пишем различные сочетания из трех букв, расписывая всю полноту вариантов, статистически возможную в данном языке. Затем собираем эти трехбуквенные сочетания в различные коробки по двум первым буквам. В результате в одной коробке имеем сочетания BUR, BUS, BUT, BUM, в другой — IBA, IBL, IBU, IBR и т. д. Наугад вынимаем листок, читаем две последние буквы (если вынимаем листок с IBU, значит будет BU) и затем вынимаем второй листок из коробки, где собраны сочетания, начинающиеся с BU. Если вынимаем BUS, ищем сочетание, начинающееся с US и т. д. Возникшая последовательность будет отвечать законам вероятности, о которых говорится выше.

[38] В полемике с Пуссером по поводу «Музыкальных встреч» (cit.) Николя Рюве (в свете лингвистической методологии довольно тонко анализируя музыкальное понятие *группы* и стремясь выявить различные виды единства внутри звуковой *группы)* отмечает, что определенные системы противопоставлений обнаруживаются во всех языках, так как они обладают теми структурными особенностями, которые их делают особенно пригодными к употреблению. Учитывая это, он обращается к музыке и задается вопросом о том, не обладает ли и тональная система такими же преимуществами. Если это так, то трагедия Веберна заключается в том, что он, осознавая, что работает в структурно нестабильной области, не имел при этом ни достаточно прочной *оснований для сравнения, ни достаточных систем противопоставления*.

[39] «Классическая музыка рисует чувственно отвлеченную и в некоторых аспектах общую картину мира и его связей с человеком. Принципиально основанная на эстетике повторения, на выявлении актуального в различном, неподвижного в мимолетном, она в любом из своих проявлений, даже в самом малом, все еще связана со старыми мифами о Вечном Возвращении, с понятием цикличности, периодичности времени как постоянном замыкании становления на самом себе. В этой музыке любой временной динамизм, в конце концов, всегда оборачивается совершенно статичным основным элементом, поглощается им, все события, по существу, неумолимо выстраиваются в некую иерархическую лестницу, полностью подчиняясь единому источнику, единой цели, единому абсолютному средоточию, с которым, впрочем, отождествляется «я» слушателя, сознание которого таким образом уподобляется сознанию бога… Восприятие классической музык предполагает полную покорность, безусловную подчиненность слушателя авторитарному и абсолютному порядку тиранический характер которого в собственно классическую эпоху подчеркивался и тем, что нередко музыкальный вече представлял собой и светский прием, не прийти на который членам просвещенного общества было не просто» (H. Pousseur *La nuova sensibilita musicale,* «Incontri Musicali», maggio 1958; см. также *Forma epratica musicale,* ibidem, agosto 1959).

[40] Выступление на симпозиуме, посвященном проблемам восприятия: *La perception,* cit., pagg 95–98.

[41] В ответ на критику Рюве, приведенную в 38–м примечании, скажем, что *систем противопоставлений* можно, наверное, считать устойчивее других систем только в той мере, в какой можно показать, что она соответствует неизменным и предпочтительным *patterns* нервной системы. Если же напротив, в ходе эволюционного развития человека в целом эти процессы могут адаптироваться и видоизменяться, то н распадется ли в таком случае та идеальная изоморфическая цепь, которая, как предполагается, объединяет структуры язык со структурами восприятия и осмысления (или, лучше сказать, с предполагаемыми структурами предполагаемой неизменности человеческого ума)? И не установится ли между языковыми и мыслительными структурами та диалектическая связь, в результате которой будет достаточно трудно решить, кто же изменяет и кто изменяется?

4. ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

(*) В своей работе *«Ultime tendenze dell 'arte d'oggi»* (Milano, Feltrinelli, 1961) Дж. Дорфлес ограничивает поняти «неформального» «той абстрактной формой, где отсутствует не только всякое стремление и любая попытка изображению, но и всякое стремление к чему — то знаковому и семантическому» (pag. 53). Однако поскольку в этом наше очерке, где речь идет о таких «открытых» формах современного искусства, органические параметры которых, как кажется порой не подпадают под традиционное понятие «формы», нам представляется уместным говорить о «неформальном» более широком смысле. Критерий такого подхода был представлен в единственном номере «Il Verri», посвященно природе неформального (июнь 1961 г.), где, помимо множества выступлений философов, критиков и художников, был: представлены три содержательных очерка

Дж. Аграна, Р. Барилли и Е. Криспольти. Поэтому данная работа, появившаяся в том же номере вместе с упомянутыми исследованиями, не учитывает этого важного вклада в дискуссию о природе неформального и отсылает к нему с целью расширения горизонта и тематики. (Надо добавить, что этот очерк был написан еще до того, как завершился «пик неформального искусства, и различные противостоящие друг другу виды опыта, о которых мы здесь упоминае (кинетическое искусство и т. д.), были охарактеризованы как таковые и обозначены такими терминами, как «op art» и др Тем не менее мы считаем, что аналитические изыскания, представленные в этой работе, сохраняют свою значимость даж для многих исследований постнеформального искусства и в любом случае, в конечном счете, помогают определит исторически сложившиеся отличительные черты «неформального» опыта [1966]).

[1] На первый взгляд кажется, что теоретические заявления Габо не согласуются с идее: открытого произведения. В 1944 г. в письме к Герберту Риду (приведенном в книге Рида, см. H Read, The Philosophy of Modern Art, London, Faber & Faber, 1952) Габо говорит об абсолютности точности линий, об образах порядка, а вовсе не хаоса: «Все мы создаем такой образ мира, каки нам хотелось бы видеть этот мир, и этот наш духовный мир всегда будет определять то, что м делаем и как делаем. Только человечество формирует его в определенном порядке, вне обили несвязных и враждебных напластований реальности. Это и кажется мне конструктивным. Я выбра точность моих линий». Но сравним эти утверждения с тем, что тот же Габо говорил в 1924 г. «Манифесте конструктивизма»: порядок и точность являются теми параметрами, на основани которых искусство сообразуется с органичностью природы, с ее внутренним формообразованием,

динамикой ее роста. Таким образом, искусство представляет собой замкнутый и завершенный образ, но такой, который призван к тому, чтоб с помощью *кинетических* элементов воссоздать тот непрестанный процесс, который является ростом природы. Как пейзаж складка местности, пятно на стене, произведение искусства открывается различным перспективам и являет меняющиес контуры; благодаря присущим ему свойствам упорядоченности и точности искусство отражает в себе подвижност природных событий. Можно сказать, что именно завершенное произведение становится образом «открытой» природы. И Рид, хотя и сохраняя недоверие к другим формам пластической двусмысленности, отмечает: «Особое видение реальности одинаково свойственное конструктивизму Габо или Певзнера, берет начало не в поверхностных аспектах механическо цивилизации, не в сведении визуальных данных к их «кубическим плоскостям» или «пластическим объемам»… а: созерцании структурного движения физического мира как он явлен современной наукой. Мы лучше всего подготовимся оценке конструктивистского искусства, если обратимся к исследованиям Уайтхеда или Шредингера… Искусство (и в это! заключается его основное предназначение) принимает многообразие вселенной, раскрываемое и исследуемое наукой, н сводит его к конкретике пластического символа» (pag. 233).

[2] О таком впечатлении, возникшем от созерцания произведений Бранкузи, рассказывает Эзр Паунд: «Бранкузи возложил на себя страшно трудную задачу: объединить все формы в одну — эт требует такого времени, какое необходимо любому буддисту для созерцания вселенной… Можн было бы сказать, что каждый из тысяч углов, под которыми рассматривается статуя, должен был бы жить своей жизнью (Бранкузи позволит мне написать: *«божественной* жизнью»)… Даже человек, воспринимающий исключительно самое мерзкое искусство, согласится, что легче соорудить статую, которую приятно рассматривать под каким — нибудь *одним* углом зрения, чем такую, которая удовлетворяла бы зрителя под любым углом рассмотрения. Понимаешь, насколько труднее вселить это «удовлетворение формой» с помощью какой — то одной массы, чем вызывать мимолетный зрительный интерес, создавая монументальные драматические композиции…» (Свидетельство о Бранкузи, появившееся в 1921 г. в «The Little Review»).

[3] Кроме знаменитых витрин Мунари вспомним о некоторых экспериментах последнего поколения, например, о *Мириораме* «Группы Т» (Анчески, Бориани, Коломбо, Девекки), о трансформируемых структурах Д. Агама, о «подвижных

созвездиях» Поля Бери, о *роторелъефе* Дюшана («художник творит не один, так как зритель устанавливает связь произведения с внешним миром и, расшифровывая и истолковывая его глубинные определения, участвует в творческом процессе»), об объектах обновляемой композиции Энцо Мари, об артикулированных структурах Мунари, о подвижных листах Дитера Рота, о кинетических структурах Йезуса Сото («это кинетические структуры, потому что они используют зрителя как двигатель. Они отражают движение зрителя, движение его глаз, предвидят его способность двигаться, призывают его к деятельности, но не принуждают к ней. Это кинетические структуры, потому что не содержат в себе тех сил, которые их оживляют, потому что оживляющие их силы, их динамику они заимствуют у зрителя», — отмечает Клаус Бремер), о механизмах Жана Тингли (которые зритель видоизменяет и заставляет вращаться и которые тем самым образуют постоянно новые конфигурации).

[4] Таким образом, хотя и не будучи созданной из подвижных элементов, информальная картина совершенствует тенденцию, характерную для кинетического ваяния, становясь не объектом, а «представлением», как отмечает Альбино Гальвано, см. Albino Galvano, *Arte come ogetto e arte come spettacolo* («Il Verri», op. cit., pagg. 184–187).

[5] В качестве примера можно обратиться к манифесту молодых художников «Мириорамы»: «Любой аспект реальности, будь то цвет, форма, свет, геометрические пространства или ас трономическое время, является неповторимым аспектом проявления ПРОСТРАНСТВА — ВРЕМЕНИ или, лучше сказать, различными способами восприятия соотношений между ПРОСТРАНСТВОМ и ВРЕМЕНЕМ. Таким образом, мы рассматриваем реальность как непрестанное становление явлений, воспринимаемых нами в изменении. С тех пор как в сознании человека (или только в его интуиции) реальность, понимаемая таким образом, пришла на смену устойчивой и неизменной реальности, мы начали усматривать в различных видах искусства стремление выразить эту реальность в соответствующих терминах становления. Следовательно поскольку мы рассматриваем произведение как реальность, состоящую из тех же элементов, из которых состоит окружающая нас реальность, необходимо, чтобы само произведение находилось в постоянном изменении». Другие художники говорят о привнесении *времени* во внутреннюю жизнь произведения. В другом месте уже говорилось о том, что те же кубисты внесли в мир образа *отношение неопределенности.* Кроме того, по поводу

Фотрье высказывалось мнение, согласно которому «он утверждает новое межзвездное пространство и принимает участие в современных научных исследованиях» (Верде). Со всех сторон слышатся голоса о ядерной реальности, изображаемой новой живописью. Матье говорил об *эпистемологии рассредоточения, децентрализации (epistemologie de decentrement)*. Все эти высказывания не всегда обоснованны, но, во всяком случае, свидетельствуют о состоянии души, которое нельзя не принимать в расчет.

[6] См. «L'Oeil» за апрель 1959 г.

[7] James Fitzsimmons, *JeanDubuffet,* Bruxelles, 1958, pag. 43.

[8] A. Berne — Joffroy, *Les Objets de J. Fautrier,* «NRF», maggio 1955.

[9] G. C. Argan, *Da Bergson a Fautrier,* «Aut Aut», gennaio 1960.

[10] R. Barilli, *J. Dubuffet,* Materiologies, Milano, Galleria del Naviglio, 1961.

[11] Jacques Audiberti, L'Ouvre — Boite, Paris, 1952, pp. 26–35.

[12] Относительно последующих разъяснений см. предыдущий очерк *«Открытость, информация, коммуникация»*

[13] Henri Pousseur, *La nuova sensibilita musicale,* «Incontri Musicali», n. 2, 1958.

[14] *Ср. весь параграф* «Информация, порядок и неупорядоченность» *в предыдущем очерке.*

[15] *The Tenth Muse,* London, Routledge & Kegan, 1957, p. 35ff.

[16] Проблема диалектической связи между художественным произведением и его открытостью относится к тем вопросам теории искусства, которые предшествуют всяким дебатам конкретной критики. Поэтика *открытого произведения* указывает на некую общую тенденцию в нашей культуре, на то, что Рига назвал бы словом *Kunstwollen,* а Панофский еще лучше определяет как «последнее и окончательное умонастроение, встречающееся в различных художественных явлениях независимо от сознательных решений и психологических установок автора». В этом смысле такого рода понятие (например, та же идея диалектической связи между *произведением* и *открытостью)* не столько указывает на то, как *решаются* те или иные художественные проблемы, сколько на то, как они *ставятся.* Это не означает, что такие понятия определяются a priori, но просто говорит о том, что они *признаются действительными a priori,* то есть предлагаются как разъяснительные категории общей тенденции, категории, выработанные вслед за рядом наблюдений по поводу различных произведений.

Выяснить в деталях, как впоследствии данное диалектическое соотношение, определенное таким образом, находит сво

разрешение в каждом отдельном случае, — задача критики (ср. Erwin Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte,* in *Laprospettiva come «forma simbolica»,* Milano, Feltrinelli, 1961, pagg. 178–214).

[17] *Jean Dubuffet ou le point extreme,* in «Cahiers du Musee de poche», n 2, pag. 52.

[18] Ср. Renato Barilli, La pittura di Dubuffet: «Il Verri», ottobre 1959; здесь же содержится отсылк к текстам самого Дюбюффе (Dubuffet, Prospectus aux amateurs de tout genre, Parigi, 1946) особенно к разделу *«Notes pour les fins — lettres».*

[19] Вспомним Барилли [art. Cit.], который говорит о том, что «Tableaux d'assemblage [1957], ка уже упоминалось, методично используют неожиданное столкновение, шокирующее противостояни той деятельности, которую развивает текстурология, и вмешательством *fabe/a* (художника мастера, создателя) с его цезурами и линейными схемами; в результате этого возникае произведение, которое одновременно устремляется к двум пределам (в математическом смысле); одной стороны, мы ощущаем космическое дыхание, нарастающий хаос изобилующих ракурсо восприятия, с другой стороны, жесткие концептуальные рамки; в итоге мы имеем (как об этом уж намекали в другом месте) бесконечность, но, так сказать, прерывную, неоднородную, то ест светлое и контролируемое опьянение, достигаемое благодаря резкому умножению элементов каждый из которых, однако, сохраняет четкое формальное определение».

[20] Ср. анализ Пальма Букарелли *(Jean Fautrier, Pittura e materia,* Milano, Il Saggiatore, 1960). Н 67 странице представлен анализ постоянного противоборства кипящей материи с ее предельным очертаниями, а также проведено различие между предполагаемой свободой бесконечного, н которую намекают, и тоской отсутствия предела, бес — предельного, которое воспринимается ка негативная возможность произведения. См. с. 97, где говорится: «В этих *«Объектах "* контурь существуют независимо от сгустка красок, который образует чистую данность экзистенции: эт контуры являют собой нечто, выходящее за пределы представленного материала, обозначаю пространство и время, то есть обрамляют материал пределами сознания». Будем, однако, иметь виду, что приведенные примеры представляют собой лишь примеры частных критических прочт ний, из которых не стоит делать категориального аппарата, действительного для любых опытов связанных с неформальным. В других случаях, когда этой диалектики между рисунком и цветом не (вспомним о Marra, Имаи или Тоби), исследования пойдут в другом

направлении. В последни работах Дюбюффе больше нет геометрических подразделений его *текстурологии,* и тем не менее н его холсте все еще можно выявить подсказываемые им направления, осуществленные вариант выбора.

[21] «В этой живописи деяние художника играет важную роль, однако я сомневаюсь, что он рождается внезапно, без какого — либо контроля или размышления, без необходимости раз за разо изменять его, пока не появится форма, обладающая своим значением. Однако же распространен мнение, что такая живопись рождается в краткий миг неистового вдохновения. Но в Нью — Йорк очень мало тех, кто работает именно так… Примером такой путаницы может служить живопис Джексона Поллока. Как это возможно, спрашивается, чтобы художник капал краску на холст (лежащий на полу), тем самым намечая и компонуя картину? Но его деяние оказывается в равной мер обдуманным и направленным, касается ли кисть холста или нет; скажем так: Поллок осуществил деяние в воздухе на холстом, а краска, капающая с кисти, это деяние повторяет» (David Lund, *Nuove correnti della pittura astratta,* in «Mond Occidentale», settembre 1959).

[22] В классическом изобразительном искусстве примером такого отношения может служит отношение между *иконическим* значением и общим *эстетическим.* Иконографическая условност избыточна: в средневековой иконографии бородатый мужчина, рядом с которым находятся мальчи и появляется козел, — это Авраам. В данном случае условность *настаивает* на нашем признани этого персонажа и его характера. Типичным примером является тот, который приводит Панофский говоря о Юдифи и Олоферне (Maffei) *(La descrizione e l'interpretazione del contenuto,* in *L prospettiva come «forma simbolica»,* op. cit.). Женщина несет отрубленную голову на блюде и меч Голова наводит на мысль о Саломее, меч — о Юдифи, однако согласно иконографически условностям барокко Саломея никогда не изображалась с мечом, тогда как Юдифь нередк изображалась с головой Олоферна на блюде. Такой вариант подкрепляется другим элементо иконографической избыточности, а именно изображением самого обезглавленного (которо заставляет думать не столько о святом, сколько о каком — то злодее). Таким образом, избыточност элементов поясняет смысл сообщения и сообщает количественную информацию, пусть даже самую ограниченную. Однако эта информация способствует появлению информации эстетической вызывает наслаждение общим органическим результатом и заставляет думать об осуществлени художественного замысла.

Как отмечает Панофски, «тот, кто воспринимает эту картину

как изображение предавшейся наслаждениям девицы головой святого в руке, будет и эстетически судить совсем не так, как тот, кто видит в этой девице героиню, хранимую Богом и держащую в руке голову святотатца».

5. СЛУЧАЙНОСТЬ И СЮЖЕТ

[1] «Жаргонное слово, которое, вероятно, придумали черные американские музыканты для того чтобы обозначить музыкальную фразу, обычно короткую и резкую (иногда оригинальную, иногда. расхожую — фразу, ставшую музыкальной), которая в основном исполняется в нарастающем ритм и повторяется много раз («настойчиво») или вставляется как проходная фраза, чтобы достич особого музыкального колорита и напряжения» (*Enciclopedia del Jazz,* Milano, 1953).

[2] Здесь также заявляют о себе различные вопросы, касающиеся механизма импровизаци (индивидуальной) в музыке. Ср. исследование В. Янкелевича: W. Jankelewitch, *La rhapsodie,* Paris, Flammarion, 1955.

[3] Аристотель. Поэтика 1451a 15 // Соч. в четырех томах. М., 1983. Т. 4. С. 654.

[4] Arte come esperienza. Firenze, 1951; cap. III, pagg. 45–46.

[5] В соответствии с нашим определением опыт предстает как некая возможная формальная предикация, последние, объективные причины которой не представляются ясными. Единственная объективность, поддающаяся проверке, заключается в том отношении, которое кладет начало осуществлению опыта как чего — то воспринятого. Однако в этом случае наш разговор вышел бы за пределы чистой констатации, которая на данный момент является для нас вполне достаточной.

[6] Под «непосредственным» мы понимаем многообразие, имеющееся в тот момент для нас.

[7] Аристотель. *Поэтика* 1451a 30 // Соч. в четырех томах. М., 1983. С. 655.

[8] Там же. 1459 a 20. С. 673.

[9] *Ср. L. Pareyson,* Il verisimile nella poetica di Aristotele, *Torino, 1950.*

[10] Кроме примера с пожаром можно вспомнить, что в Соединенных Штатах тележурналисты иногда прибывают на места непредвиденных событий, не предусмотренных программой, но интересных с точки зрения журналистики.

[11] Op cit., pag. 48.

[12] Относительно этой динамики попытки, как в логике, так

и в эстетике, см. главы II и V «Эстетики» Л. Парейсона, op. Cit.

[13] Хотелось бы подчеркнуть, что такая позиция отвечает последующему расположению частей в контексте целого, которое, однако, еще не наличествует, но направляет действие. Эта *целостность (wholennes),* направляющая свое собственное выявление в сфере описанного поля, напоминает нам о концепции гештальта. Событие, о котором надо рассказать, предвосхищает себя, давая правило, по которому совершается определение формы. Однако (как сказал бы нам представитель психологии трансакции) человек, определяющий форму, утверждает целостность путем совершаемого им выбора и последующих ограничений, привнося в акт создания той или иной конфигурации свою личность, причем в тот самый момент, когда, интуитивно догадываясь о целостной картине, сообразуется с ней, так что достигнутая *целостность (wholennes)* предстает как актуализация возможного, которое не было объективным до тех пор, пока субъект не наделил его объективностью.

[14] Относительно дискуссии о понятии «хорошо сделанного романа» и его кризисе см. J. Warren Beach, *Tecnica del Romanzo Novecentesco,* Milano, Bompiani, 1948.

[15] Относительно дискуссии по поводу сюжета и действия см. F. Fergusson, *Idea di un teatro,* Panna, Guanda, 1957; H. Gouhier, *L'oeuvre theatrale,* Paris, Flammarion, 1968 (особенно гл. III, *Action et intrique)*.

[16] Естественно, что на самом деле жизнь больше похожа на *«Улисса»,* чем на *«Трех мушкетеров»,* и все — таки каждый из нас в большей степени склонен воспринимать ее в категориях второго романа, а не первого или, лучше сказать, каждый может воспроизводить ее в своей памяти и судить о ней, только если переосмысливает ее как хорошо сделанный роман.

6. ДЗЭН И ЗАПАД

[1] Прежде всего назовем следующие работы: Heinrich Dumoulin, *Zen Geschichte und Gestalt,* MUnchen, Francke Verlag, 1959; Christmas Humphreys, *Zen Buddhism,* London, 1958; N. Senzaki, P. Reps, *Zen Flesh, Zen Bones,* Tokio, 1957; Chen — Chi — Chang, *The Practice of Zen,* N. Y., 1959; D. T. Suzuki, *Introduction to Zen Buddhism,* London, 1949; Robert Powell, *Zen and Reality,* London, 1961; A. W. Watts, *La via dello Zen,* Milano, 1960; относительно более широкой либлиографии см. A. W. Watts, *Lo Zen,* Milano, 1959.

[2] См. Alan W. Watts, Beat Zen, Square Zen and Zen: «Chicago

Review», Summer 1958 (единственный номер, посвященный дзэн). Относительно связей между дзэном и *битниками* см. также R. M. Adams, *Strains of Discords,* Ithaca, 1958, pag. 188.

[3] *Harold E. McCarthy,* The Natural and Unnatural in Suzuki's Zen: *«Chic. Rev.», cit.*

[4] The Origins of Joy in Poetry: «Chicago Review», Spring 1958.

[5] См., например, Earle Ernst, *The Kabuki Theatre,* London, 1956 (pagg. 182–184).

[6] См. примечание Дж. Дорфлеса в *Il divenire delle arti* (Torino, 1959, pag. 81) (*// tendere verso l'Asimmetrico)*. Впоследствии Дорфлес вновь обратился к этой теме в пространном очерке, посвященному дзэну и сначала опубликованном в «Rivista di Estetica», а потом — в *Simbolo, Comunicazione, Consumo,* Torino, 1962.

[7] В качестве примера двух противоположных критических позиций см. в третьем номере «Incontri Musicali» (август 1959) очерки Пьера Булеза *(Alea)* и Хайнца — Клауса Метцгера *(J. Cage o della liberazione)*.

[8] См., например, Akihisa Kondo, *Zen in Psychotherapy: The Virtue of Sitting:* «Chicago Review», Summer 1958. См. также E. Fromm, D. T. Suzuki, De Martino, *Zen Buddhism and Psychoanalysis,* N. Y, 1960.

[9] См. предисловие К. Юнга к книге Судзуки *Introduction to Zen Buddhism,* London, 1949.

[10] См. статью Эгона Вьетта (Vietta) *Heidegger e il maestro Zen:* «Frankfurter Allgemeine Zeitung», от 17 апреля 1957 г. См. также Niels C. Nielsen Jr… *Zen Buddhism and the Philosophy of M. Heidegger,* Atti del XII Congresso Int. Di Filosofia, vol. X, pag. 131.

[11] Упомянем также о дискуссии, развернувшейся на страницах журнала *Philosophy East and West* (Университет в Гонолулу): Van Meter Ames, *Zen and American Philosophy* (n. 5, 1955 — 56, pagg. 305–320); D. T. Suzuki, *Zen: a Reply to V. M. Ames* (ib.); ChenChi Chang, *The Nature of Zen Buddhism* (n. 6, 1956—57, pag. 333).

[12] «Chi**c**ago Review», Summer 1958.

[13] «В противоположность установкам бергсонианского толка в нем мы видим более высокую оценку чистой логической структуры выражения: понять это… значит прийти к аутентичному пониманию реальности» (Francesco Barone, *// solipsismo linguistico di L. Wittgenstein:* «Filosofia», ottobre 1951).

[14] D. T. Suzuki, *Mysticism, Christian and Buddhist,* London, Allen & Unwin, 1957, p. 79. См. также Sohaku Ogata, *Zen for the West,* London, Rider & Co., 1959, pp. 17–20, где проводится сравнение дзэновских текстов с отрывками из Экхарта.

[15] О природе *кодзу* см. статью Shinki Hisamatsu, *Zen and the Various Acts;* «Chicago Review», Summer 1958.

[16] Ср. *Esistenzialismo e storicismo,* Milano, Mondadori, 1950, pp. 273–280 и радиобеседу *«Кризис критического исследования»,* которая передавалась в цикле «Кризис ценностей современного мира» (август 1957) и в которой он яснее высказывал свою позицию.

[17] Hans Reichenbach, *Modern Philosophy of Science,* London, 1959, pp. 67–68.

7. О СПОСОБЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ КАК ОТРАЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ

[1] Маркс К. Экономическо — философские рукописи 1844 года [Критика гегелевской диалектики и философии вообще] // Маркс К., Энгельс Ф. Соч., М., 1974. Т. 42. С. 159–160; 165. Другие цитаты Маркса взяты из этой же работы.

[2] В качестве такого вида исследования см. Andre Gorz, *Per una teoria dell'alienazione,* in *La morale della storia,* Milano, Il Saggiatore, 1960.

[3] Ср. J. Hyppolite, *Etudes sur Marx et Hegel,* Paris, 1955. Подобно очерку Горца эта работа является типичным примером расширения понятия отчуждения (совершенного благодаря новому прочтению произведений Гегеля), когда его возможность постоянно сохраняется в любом обществе, причем даже после того, как будут изменены те объективные условия, которые, согласно Марксу, являются причиной отчуждения.

[4] Кажется, что Маркс догадывался о возможности сохранения такой диалектики, когда «экономическое» отчуждение будет упразднено: чтобы достичь социализма как положительного самосознания человека и подлинной жизни как позитивной реальности, коммунизм должен был опосредствовать этот момент упразднением религии и частной собственности, но как раз будучи отрицанием отрицания он превратился в утверждение, через которое стал *«…действительным,* для ближайшего этапа исторического развития необходимым моментом эмансипации и обратного отвоевания человека. *Коммунизм* есть необходимая форма и энергический принцип ближайшего будущего, но как таковой коммунизм не есть цель человеческого развития, форма человеческого общества» (Маркс К. Экономическо — философские рукописи 1844 г. // Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. М., 1974. Т. 42. С. 127.). Нам кажется, что эти строки можно читать именно в том смысловом ключе, который был предложен выше:

возможно революционное действие, которое, изменяя социальные структуры, устраняет экономическое отчуждение, и здесь закладываются основы для работы ос вобождения, которая должна будет развернуться и против других постоянных форм отчуждения в предмет.

[5] Заново и основательно поставить эту проблему, чтобы попытаться ее прояснить, — таковы пределы, в которых уже стремился сформулировать ее Джанни Скалья, когда в своей статье «От природы к промышленности» («Menabó», п. 4) обращался к читателю с таким вопросом: «Понимаем ли мы, что объяснение, предлагаемое марксизмом, объяснение ограниченное и анахроническое, со всеми его экономическими предпосылками, детерминистской недооценкой или «гуманистической» переоценкой различных надстроек, настойчивым стремлением к историографии «движущих сил» (происхождение которого одновременно позитивистское и идеалистическое), с недопустимым сведением теории отчуждения к отчуждению экономическому и т. д., — что все это упускает из виду тот факт, сколь широким, сложным, «всеобъемлющим» является понятие промышленности как совокупности структурных и идеологических, экономических и экзистенциальных факторов?» (p. 96). Мне кажется, что в дальнейших рассуждениях автора можно предугадать мысль о том, что сегодня по ту сторону противоречий между капиталистическим и коллективистским обществом в любом случае мы имеем дело с реальностью *индустриального общества,* которое ставит новые проблемы (в плане отчуждения); какой бы ни была экономическая структура общества, с технической точки зрения оно оказывается индустриальным. Не стоит, конечно, забывать о двусмысленности, которая может возникнуть вследствие такого отличия. Некоторые социологи, например, Раймон Арон, говорят о нем как раз для того, чтобы в какой — то мере лишить значения момент противопоставления капитализма коллективизму, но в равной мере верно и то, что понятие индустриального общества в любом случае сохраняет свою значимость и должно учитываться также тогда, когда сохраняет всю свою актуальность классическое различие между двумя типами экономики. Поэтому в дальнейшем примеры отчуждения, которые мы будем исследовать в этом очерке, не случайно будут связаны с теми явлениями, которые имеют место в индустриальном обществе и будут встречаться в любой его структуре.

[6] Гегель. Г. В. Ф. Феноменология духа. СПб., 1999. С. 353–354; 359 (C VI, C, c.) (пер. Г. Шпета).

[7] J. Dewey, L'arte come esperienza, Firenze, La Nuova Italia,

1951, p. 55.

[8] Мне хотелось бы предупредить возможные возражения филологов: да, Клаудио Вилла написал песню «Дорога», но банальность этого произведения (в котором автор все же пытается использовать новые метафорические обороты, не встречающиеся в его привычном репертуаре) как раз и свидетельствует о том, как легко даже новые образы и осознание новой реальности, выраженной в этих образах, могут закоснеть, даже не начав своего движения. Образ поезда обыгрывается уже более века, и он достаточно затаскан. И наконец, всегда естественно задать вопрос о талантливости автора: «Проза транссибирского экспресса» Сандрара представляет собой нечто большее, чем образ железной дороги из упомянутой песенки, и Монтале в своем «Прощайте, гудки в темноте, намеки и кашель» возвращает поезду чисто поэтическое звучание. Что касается песенки, то в ней использование «затертых» слов не только пагубно, но и преднамеренно, и тут я не могу не сослаться на проницательный анализ жанра эстрадной песни как выражения «дурного сознания», сделанный коллективом авторов, рассмотревших эту проблему с музыковедческой, по литической, психоаналитической и исторической точек зрения, см. Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona e Giorgio De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza,* Milano, Bompiani, 1964).

[9] Апология тональной системы, которая, тем не менее, может дать нечто и для нашего разговора, представлена в работе Леонарда Мейера: Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music,* Chicago, 1959. Историческое истолкование тональности (так, как мы ее понимаем) представлено в блестящем очерке Анри Пуссера: Henri Pousseur, *La nuova sensibilita musicale,* «Incontro Musicali», n. 2; см. также Niccolo Castiglioni, *// linguaggio musicale,* Milano, 1959.

[10] Мы, конечно, понимаем, что на самом деле проблема гораздо сложнее, чем может показаться из обобщения, которое (в теоретическом плане) мы сделали ради удобства и из стремления обособить основное направление нашего разговора. То, что мы определили (не случайно показывая это на примере Шенберга, артиста, который находится у истоков определенного развития, в узловом моменте, и значимость и добросовестность которого не подлежит никакому сомнению), есть действие «образцового» авангарда, авангарда по преимуществу, так сказать, пра — авангарда (где «пра» указывает не только на хронологический порядок, но, прежде всего, на порядок логический). Иными словами, наши рассуждения были бы достаточно просты и бесспорны, если бы на определенном этапе развития культуры заявило о себе единое авангардистское действие: на самом деле

современная культура — это культура «авангардов». Как складывается такая ситуация? Дело в том, что больше не существует различия между отвергаемой традицией и авангардом, утверждающим новый порядок; на самом деле всякий авангард отрицает другой авангард, современность которого мешает ему стать уже традицией по отношению к тому авангарду, который его отрицает. Отсюда возникает подозрение, что из действенного акта *праавангарда* рождается авангардная *манера* и сегодня создавать авангардные вещи — единственный способ войти в традицию.

[11] Пример: наверное, читателю приходилось попадать в одну из самых мрачных ситуаций, какие только могут возникнуть, то есть в состоянии депрессии оказаться совершенно одному в каком — нибудь незнакомом месте, в чужой стране, и, сидя за стойкой бара, пить ради того, чтобы убить время, безотчетно и обычно напрасно ожидая, когда же что — нибудь, наконец, нарушит это одиночество. На мой взгляд, нет ситуации более невыносимой, и все — таки оказавшемуся в ней почти всегда удается с нею справиться, в глубине души считая, что она очень «литературна». Почему? Потому что вся литература приучила нас к тому, что, если кто — то один пьет в баре, с ним что — то происходит: если это детективный роман, появляется платиновая блондинка, если перед нами какая — нибудь вещь Хемингуэя, можно надеяться на менее бьющую в глаза встречу, на диалог, на раскрытие «nada[20]». Таким образом, определенный порядок повествования предполагает, теперь уже принципиально, что, если кто — то один пьет в баре, что — то должно произойти. Так получается, что самое незначительное и жалкое событие, которое и надо было бы признать таковым, чтобы, по крайней мере в тот момент, мы могли осознать убожество, в котором находимся, *становится упорядоченным* и необоснованно принимается; оно становится значимым благодаря мистификации, осуществленной с использованием определенных повествовательных структур, которые так или иначе требуют, чтобы предпосылка получила свое разрешение, чтобы развязка была упорядоченной, чтобы начало обрело свое завершение, и не признают начала без конца (в отличие от определенных видов прозы и кинематографа — вспомним фильмы Антониони, — потому что на самом деле происходит именно так и, следовательно, искусство вполне обоснованно может показывать это, не утешая нас дарованием финала, возвращением к тонике всякого начинаемого нами дискурса).

[12] Относительно способа формообразования см. «Эстетику» Луиджи Парейсона.

[13] Мне кажется, что Витторини хорошо уловил то, что мы пытаемся разобрать, когда в предыдущем номере «Menabó» отметил, что «проза, усматривающая свою задачу по отношению к окружающей действительности в создании некоего целостного языка, сегодня, в свою очередь, оказывается более близкой к тому, чтобы в своем исторически действенном значении уподобиться всякой литературе, которая приступает к этой действительности в неопределенности ее предполагаемого доязыкового содержания, рассматривая ее с точки зрения тех или иных тем, вопросов и т. д.» (p. 18).

[14] Теперь понятно, в чем заключается принципиальная двусмысленность такого, в общем — то весьма достойного фильма, как «Рокко и его братья»: крайне актуальная проблема, воспринятая во всей остроте ее противоречий (приобщение южан к промышленной цивилизации севера; приспособление их этических схем к схемам городской промышленной цивилизации…) практически подавляетс «мелодраматической» трактовкой, которая воспроизводит эту тематику на уровне прозы XIX века. Завязка, кризис различные перипетии, финал с катарсисом, и в результате публика остается умиротворенной и довольной. Но было ли н самом деле в фильме что — нибудь, что, по мнению режиссера, должно было вызвать у нее это довольство? Не думаю Следовательно, повествовательная структура навязала автору свою волю и заставила его под видом якобы обличительног фильма создать фильм, рассчитанный на психологически спокойное массовое потребление.

А теперь приведем прямо противоположный пример: фильм Роси «Сальваторе Джулиано». На первый взгляд, реч идет о хорошей реалистической школе, но зритель довольно быстро догадывается, что в раскрывающейся перед ни последовательности «фотографий» реальности есть нечто такое, что вселяет в него беспокойство, постоянно используетс эффект «возвращения в прошлое»: в какой — то момент перестаешь понимать, на каком этапе развития находится действие, кажется, что для того, чтобы лучше понять фильм, следовало бы с самого начала прояснить все факты. Истина же напротив, заключается в том, что историю Джулиано, истинную природу его отношений с мафией или полицией, полици с карабинерами, Джулиано с Пишоттой и так далее, в точности не знает никто. Мы видим, что особая техник повествования становится самым настоящим «содержанием» фильма, и отсюда следует еще более важный вывод: авто рассказывает зрителю некую темную историю, он сам является жертвой этой неясности и не хочет обманывать зрителя разъясняя то, что само по себе не ясно, но хочет, чтобы все

сомнения сохранили свою силу. Таким образом, складываетс впечатление, будто режиссер позволяет, чтобы сама *ситуация монтировала* его фильм, вместо того, чтобы *монтироват ситуацию* через фильм. В сущности, он делает то, что, на более экспериментальном уровне, делал Годар в своем фильм «На последнем дыхании», фильме, в котором, казалось, монтаж осуществляет главный герой, охваченный тем ж психическим распадом, необоснованностью поступков, тем же странным безумием. Мы говорим о фильмах, потому чт сегодня именно они смогли дать нам наиболее наглядные и яркие примеры такого выразительного использовани технической структуры. Возвращаясь к прозе, можно вспомнить роман «Догадки о Якобе» Джонсона, где внутренний раскол, переживаемый автором, который, в свою очередь, выражает нравственный, территориальный политический раскол двух Германий, переводится в плоскость той же повествовательной техники.

[15] A. Robbe — Grillet, *Una via per il romanzo futuro,* Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.

[16] См. нашу статью *«Il tempo di «Sylvie»* в «Poesia e Critica», n. 2.

[17] *«Signes,* Gallimard, Paris, 1960.

[18] *'«Poesia informale.* См. *I Novissimi,* Milano, 1961. Если Сангинети проходит через болото культуры, принимая все слова и фразы, роковым образом скомпрометировавшие себя традицией и цивилизацией, Нанн Балестрини показывает, как он проходит через повседневное болото газет, рекламных объявлений, а также обрывки избитых разговоров. Наверное, можно сказать, что всякий, кто видит в упражнениях Балестрини проявление дадаизм (здесь мы говорим о поэзии, написанной от руки, а не об электронной поэзии, для которой проблема становится иной), н считает, что, когда дада разлагает слова и куда — то их наклеивает, он делает это для того, чтобы спровоцировать читателя меняя ход его конкретных рассуждений и возбуждая его появлением неожиданного и плодотворного беспорядка. Хот Балестрини и утверждает, что хочет вызвать ряд свободных и непринужденных толкований, он все равно всегда сознает что не создает беспорядка путем нарушения порядка, а открывает его вместо порядка.

[19] [19]Нам можно было бы задать вопрос, почему литература, рассказывающая о нашей социальной ситуации, может быт только негативной, то есть принимать язык, находящийся в кризисе, чтобы через него постичь кризис определенны отношений, в то время как этот же язык, сообразуясь с той же неопределенностью и двусмысленностью, воспринимается как отражение

эпистемологической ситуации (возможно отражение возможного универсума или нашей возможной позиции в нем), и таким образом его коннотации становятс позитивными (в результате чего как будто бы складывается возмутительная картина: о человеке можно говорить только драматическом ключе, а о вселенной — почти в оптимистическом). В действительности же получается так, чт направление, в котором современная культура претерпевает более позитивное развитие, это как раз направление научног определения того мира, в котором мы живем; неопределенность, постулируемая научными методологиями, если и ввергае в кризис какую — либо метафизику, не ввергает в него нас самих, поскольку мы реально действуем в этом мире — именн потому, что она дает нам возможность воздействовать на мир и действовать в нем самом. Когда искусство выражает эт ситуацию, по существу, оно выражает положительный момент нашей культуры. Такие понятия, как неопределенность вероятность, дополнительность, которые имеют силу в мире ядерной физики, дают нам возможность совершать некоторы действия, например, расщепление ядра, что само по себе представляет успех. Неудача, поражение, трудноразрешима проблема, — все это возникает тогда, когда мы пытаемся использовать расщепление ядра на уровне нравственных политических проблем. Здесь наши цели неясны, здесь понятия силы и реалистической политики (Realpolitik сталкиваются с новыми представлениями о сосуществовании между народами, здесь действительно есть нечто, дающе сбой, здесь, наконец, снова начинается разговор об отчуждении, и поскольку это так или иначе совершается, возникае ощущение неустроенности, отстраненным отражением которого и должен стать язык, используемый нами.

notes

Примечания

1

Называя предмет, мы на три четверти лишаем себя наслаждения поэмой, которое заключается в радости постепенного угадывания: намекать… вот (в чем заключается) мечта…

2

Оттенки, контуры *(нем.)*

З

Обращение к началу *(лат.)*

4

Форма *(нем.)*

5

(И воцарилась здесь, в родимом нашем крае, Она — дочь Миноса и Пасифаи) *(Расин Ж. Трагедии. Л., 1977. С. 248. Пер. М. Донского)*

(О Вечный Свет, который лишь собой
Излит и постижим и, постигая,
Постигнутый, лелеет образ свой!)
(Данте, А. Божественная комедия. М., 1967. С. 463. Пер. М. Лозинского).

7

Образец, модель, схема; рисунок, узор *(англ.)*

8

Осмотрительно (исп.)

9

Своевольно *(лат.)*

10

Прирученный случай *(фр)*.

11

Фон *(англ.)*

12

Вбивать, вбивать истинную голубую песню человека *(англ.)*.

13

Вы сердитесь на меня. За моих любовников? — Трудно жрать дерьмо, коль нет видения, а когда они смотрят на меня, я в раю *(англ.)*.

14

Витгенштейн Л. *Логико — философский трактат II* Философские работы (часть I). М., 1994. (пер. Козловой М. и Асеева Ю.).

15

Из совершенной скорби вовсе не обязательно выходит
Мудрость или даже воспоминание.
Мне осталось единственное, что я постиг тогда:
У молочая триединая чашечка *(англ.)*.

16

Образ мыслей (лат.).

до которого *(лат.)*.

после которого *(лат.)*.

болото зловония *(лат.)*.

20

Ничто *(исп.)*